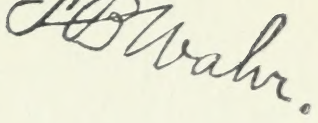

DICHTER UND DICHTUNG

KRITISCHE VERSUCHE

VON

ALBRECHT SCHAEFFER

(1885.T.8

1923

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

L. B. Wahr.

LG.H
S2938d

581540

8.4.54

VORBEMERKUNG

WAS einer deutschen Leserschaft hiermit vorgelegt wird, ist der Versuch einer Darstellung vom Wesen der germanischen bzw. deutschen Versdichtung, in den Formen der lyrischen, epischen und tragisch-dramatischen Kunst. Die Methode ist die einer Erforschung der dichterischen Persönlichkeit, aber auch der einzelnen Kunstgattungen; insonderheit der Persönlichkeit, welche, indem sie uns ihr Sondersein durchschauen läßt, uns alles Wünschenswerte an allgemeinem Wesen zugleich offenbart. Die Persönlichkeit symbolisiert allemal das Ganze, indem sie Sammlerin, Verdichterin, Gestalterin der versprengten Kräfte wird. So erhebt sich denn in der Mitte der folgenden Darstellungen die Idee einer Sprachkunst, auf die sie allesamt hinzielen, wie sie zugleich allesamt von ihr herkommen; was dem Anscheine nach die Bahn der Erforschung von Einzelerscheinungen hat, dem wohnt allemal die eine und gleiche Bewegung gegen das einzige Ziel hin inne.

Die verschiedenen Kunstformen wurden hierbei zum Teil bis zu ihren Ursprüngen, soweit sie uns erkennbar sind, zurückverfolgt. Doch gilt dies nur im beschränkten Sinne vom lyrischen Gedicht; denn dieses, in unserer heutigen Form des gestalteten, stofflos, nur im Element der Sprache gestalteten seelischen Ergusses, ist wie die Bachische Fuge Erzeugnis von gestern, die späteste und die reinste Frucht germanischen Bemühens um reine Form, um eine seelische Figur, die ein Einklang sei aus den Elementen seines sinnlichen und seines übersinnlichen Wesens. Sie erklärt sich als solche selbst; aber denkbar ist sie nur aus einer neuen germanischen Seele, die nach langer Sehnsucht des Mittelalters endlich

ihre Form in Goethe gewann, vorgeahnt von Günther und von Klopstock. Es ist der Gesang des Einsamen aus reiner Not und aus reiner Freude, entbundener Seele von allen Zwecken, wie eine höfische Minnesangs-Kunst, die, an das Musikinstrument gebunden, gesellschaftlich war, es wohl ahnte und unbewußt erstrebte, aber noch nicht erfüllte. Denn noch bedurfte da, um Form zu werden, die menschliche Sprache des Halts an der Musik; diese hatte die Form, weil sie das Leben hatte im Rhythmus; der Vers war nur skandiert und zu Strophen gefügt nach den Reglungen des „Tons", der Musik. Günthers tiefe und durch Schwermut vereinsamte Menschlichkeit gab dem Gesellschafts-Lied und der Choralform zuerst neue Töne, die den Bruch der alten Bindungen ankündigten; diesen vollzog Klopstock, dessen Ode die Musik in sich hat, deren Lebendigkeit unvermittelt dem Lebens-Ursprung entquillt, haltbar allein durch sich selbst. Aber das Maß war noch fremdes Maß, die attisch-alexandrinische Skandierung. Damals noch fremd, war sie um wenig mehr als 50 Jahre später in Hölderlin schon Natur; aber zuvor war sie durch das deutsche Wesen von Goethe gezogen worden, wunderbar, fast ohne daß er selber sie dabei berührt hätte, denn von jenen Maßen verwandte er ausschließlich Hexameter und Distichon und selten zu einer Figur, die wir als rein lyrisch ansprechen dürfen. Doch kam es ja nicht darauf an, sondern auf den Gewinn eigenen Lebens, eigener Rhythmik und eigener Maße, um unvermittelt und ursprünglich rein das zu wirken, was überall allein den Namen eines Kunstwerkes verdient: Ausdruck inneren Lebens.

Das Gesetz aber hierfür war im älteren Deutschland ein andres als das des lyrischen Gedichts; es wurde, wie uns Wilhelm Worringer zeigte, allein vom germani-

schen Wesen gegeben, und es hieß Stil. Es ging aus dem transzendentalen, jedem Naturalismus abgeneigten Wesen des Germanen hervor; es war, unbekümmert um die Naturform, eine Versinnlichung übersinnlichen Lebens, beginnend mit dem geometrischen Ornament, langsam vordringend zur Aufnahme der Naturgestalt, jedoch immer im Streit mit dem organischen Gesetz, zumeist es zerbrechend. Der noch Unkundige sei auf die Schriften Worringers, die „Formprobleme der Gotik" sowie „Abstraktion und Einfühlung" hingewiesen; einige Aufklärungen darüber finden sich in dem vorliegenden Buch, besonders in der Anmerkung zu Lessing. Was seit Jahrzehnten schon deutsche Ahnung war und Verlangen nach der Wiedererkennung des eigenen, durch die klassizistische Epoche verschütteten Wesens: das wurde von Worringer an den Tag gebracht. Es war die allgemeine Erkenntnis zuerst, daß es ein dem hellenischen entgegengesetztes Kunstbemühen gebe, das nicht auf Einfühlung in die Naturform beruhe, sondern auf Abstraktion; in dem also die Naturform auch nicht stilisiert würde, sondern in dem inneres Leben sich ausdrücke ohne Rücksicht auf sie, höchstens sich ihrer bedienend. Und in dieser allgemeinen Erkenntnis die engere: daß diese Art die germanische Art sei, untrüglich geoffenbart im Zeitalter der Gotik.

Wenn ich nun auch in dem vorliegenden Buche, wie ich dankbar anzuerkennen habe, mich der Worringerschen Findungen als Handhaben zur Erkenntnis bedienen durfte, so ist es klar, wo ich von Worringer abweichen mußte. Worringer beschränkt sich in seinen Schriften auf die bildenden Künste, insonderheit Plastik und Architektur, sowie auf das gotische Zeitalter, dagegen mein Gebiet das der sprachlichen Künste, in-

sonderheit des Zeitalters Goethes bis auf unsere Tage ist. Da war es gerade das lyrische, erst unter apollinisch-attischem Einfluß bei uns lebendig gewordene Gedicht, das mir unsere neue, nicht mehr rein germanische Art offenbarte. Das Goethesche und das romantische Gedicht bis auf unsere Tage ist Naturgedicht; der alte germanische Zwiespalt zwischen übersinnlichem und sinnlichem Wesen, in dem zur gotischen Zeit jenes die Oberhand hatte, hat sich vielfach gemäßigt; das Streben wandte sich nach dem Einklang, den wir als unwillkürliches Glück in der griechischen Plastik erkennen, nach dem durchseelten Naturalismus Goethes. Umschau in dem weiteren Bezirk auch der griechischen Dichtung verhalf denn alsbald zu der Erkenntnis, daß der sogenannte klassische Grieche, wie er nicht nur plastischer Bildner war, so auch nicht nur von apollinischer, glücklicher, harmonischer Art, für die jede Naturgestalt der versinnlichte Akkord übersinnlichen, gotthaften Wesens war. Was zumal hier an Erkenntnis von urtümlich menschlichen, unseren germanischen tief verwandten Kräften die Betrachtung der attischen Tragödie zutage förderte, das findet der Leser im Buch, wie auch alles Übrige zur Erkennung unseres ursprünglich germanischen Wesens sowie der hellenischen Einflüsse, ihrer Notwendigkeit und ihrer Wirkung.

Neubeuern am Inn, im August 1922

INHALT

Vorbemerkung 5
Alltag und Festtag 11

Über Lessing 19
Über Mörike 48
Über Ludwig Strauß 83

Über die Ballade 126
Über das Sonett 151
Über Tragödie und Epos 164

Stefan George 297

ALLTAG UND FESTTAG

FESTTAG, als Vorstellung gegensätzlich gedacht zu Alltag, Festtag nenne ich denjenigen Zustand des Menschen, der seine Form erhielt durch kein Gebot des im Alltag gültigen, allein Nutzen und Zwecke beobachtenden Verstandes, sondern durch Gesetzgebung der Seele. In ihm strahlen aus dem glühenden Kern in der Mitte des Lebens alle die tugendlichen, nämlich die allein vom Vorhandensein einer Seele uns Kunde gebenden Eigenschaften, als da sind: Frömmigkeit, Ruhe, Würde, Großheit des Herzens; Wahrheit, Liebe, Lauterkeit der Gesinnung; Reinheit des Strebens, Vollkommenheits-Sehnsucht, und im Handeln immer wieder die Vornehmheit des Herzens, das ist Würde: sie und auf Zwischenstufen unzählbare andere strahlen sich aus, ein Licht verbreitend, das festtäglich ist. Sie sind die allein Fordernden, Folge Heischenden, sind des Daseins Gesetz.

Am festlichen Tage der Kirche ist Gott allein der Herrscher; Handlung, Geschäft, jedwedes nutzhafte Vollbringen hat zu ruhen; es giebt keine Handlung außer den gottesdienstlichen. Im Alltage dagegen gebietet Verstand; in seinem Raum ist die Seele nur eine Möglichkeit; mit ihren strahlenden Eigenschaften kann sie sich zeigen, aber sie muß es nicht. Und wenn sie es tut, so kann sie es in keiner von ihr selber geschaffenen, nur ihr eigentümlichen Form tun, sondern sie kann nur die Alltags-Formen benutzen, um sich zu offenbaren; sie als Leuchter nehmen, ihr Licht draufzusetzen. Was im Bedenken und Besorgen der Notdurft, in allen geschäftlichen Betrieben, auch in denen der Bildung und Lenkung des gesellschaftlichen Daseins, Seelisches sich

kundmachen kann, hat nur die Erscheinung einer gewissen Nachgiebigkeit der, weil sie doch menschlich sind, nicht eisernen Alltagsgesetze gegen höhere Forderungen, die verlangen, daß eine Handlung moralisch sei, oder richtiger, nicht unmoralisch; daß die Kette der Nutzhaftigkeit nicht unzertrennlich sei oder nicht unbiegsam, sondern zu lockern und zu dehnen durch milde Rücksicht, Vorsicht und Nachsicht. Freilich auch dabei blinkt, aller Sonnenhaftigkeit fern, Seelisches nur wie ein Stern ins Dämmer. Rücksicht, Vorsicht und Nachsicht gehen auf eine Regel zurück, die von unten her, wurzelnd in der Gebundenheit aller menschlichen Zustände und Betätigungen, aus der Logik der Gemeinsamkeit, sich zur Ordnerin des Handelns erhob, und sich erhoben hätte, auch wenn es niemals die heiligen oberen Walter, die seelisch Thronenden, die Götter gegeben hätte. Tue dem Nächsten, was du von ihm dir getan wünschest, das ist der Spruch; tue ihm nicht an, was er dir nicht tun soll. Dies als Gebot erkannt, kann aus freudigem Herzen, kann aus frommer Seele erfüllt werden; es kann, aber Logik genügt, um den Menschen wissen zu machen, daß er sich schadet, wenn er gegen die Regel fehlt. Die Menschheit hat niemals eine andre befolgt, und wenn sie einmal härter, liebloser, unbarmherziger gewesen sein mag, so war sie es aus Gedankenlosigkeit, aus größerer Unbeherrschtheit ihrer Triebe, aus einem Preisgegebensein an die Macht des Augenblicks, aus Gedankenarmut, die nicht weiter dachte als: richte ich Schaden an, so werde ich mich gegen Folgen später zu wahren wissen. Es war das erste Gesetz, das vor allen andern der Mensch sich gab: zu bedenken, daß er nicht allein sei, sondern ein Glied von Gemeinsamkeit; denn ohne diese hätte es niemals Gesetze gegeben.

Das aber ist Seele, das allein verdient diesen Namen, jenes unerforschliche Organ des Wissens um ein heiliges Gutes, das, durch keinerlei Daseins-Beziehung verbürgt, sich nur dadurch beweist, daß es ist. Hierin liegt der hohe Sinn der evangelischen Verneinung: daß der Mensch gerecht werde nicht durch Gebet und Opfer und gute Werke, sondern allein durch den Glauben. Und das Aberglaubens-Element in der katholischen Kirche tritt hier zutage. Glaube an das Dasein Gottes, das ists; Glaube an ihn, als an den Urquell des wahren Lebens, des Gutseins um des Guten, des Frommseins um der Frömmigkeit, des Gerechtseins um der Gerechtigkeit, des Reinseins um der Reinigkeit willen; und daß, wer an Gott glaubt, sich vergottet. Es ist darum gesagt worden: So ihr nicht werdet wie die Kinder! da diese noch nicht um die Erzkette von Gut und Böse, um das endlos in sich zurücklaufende Gefüge von Wirkung und Gegenwirkung jeder Tat wissen, die fortzeugend Taten gebiert. Was du nicht willst, das man dir tue, das tue auch keinem Andern: hierin, sagte Christus, hange das Gesetz und die Propheten; sagte es, so ist das mißverstanden, als ob durch Gesetz und Propheten er sich habe verbürgen wollen. Jawohl hangen sie darin, Gesetz und Propheten, aber nun erschien Christus, auf der uralten, versteinten, erstorbenen Grundlage des Verstandes ein neues Gebäude der Liebe zu errichten: Wer an mich glaubt, der wird leben. Denn so war er der Mittler: wer an ihn glaubte, der glaubte an das, was er war; der ging ein in sein Wissen um das Ursein und Ansichsein des Göttlichen und des Guten, und alle Tat, die für ihn geschah und in seinem Namen, sie löste sich aus der Niedrigkeit, aus den Daseins-Bezügen der Nutzanwendung, löste sich auf in die Reinheit, in nur Seele. Gieb alle Reichtümer von dir, entsage allen Bedürftigkeiten;

dann komm zu mir! O man kann, von diesem Sinne geleitet, wie von einer Wünschelrute geführt, den Finger auf jedes Wort legen, das von ihm ist, und das von Menschen unter die seinen gemischt wurde; und man kann mühelos die Entstellungen wieder abstreifen, die an sein Wort von Andern geklebt wurden. Und auch jene, die gegenständlicher und simpler nur auf den Alltag gemünzt scheinen, auch sie strahlen das Eine Licht: Gieb dem Kaiser, was des Kaisers ist! Gieb dem Alltag deinen Verstand; bleibe eingedenk Gottes! – Wer nicht Vater und Mutter lassen kann um meinetwillen . . .: So müssen alle Bindungen des Alltags, auch die heilig scheinenden der Naturbande, erst zerfallen, ehe die wahre Freiheit glänzt. – Und wie lösen sich nun alle Widersprüche! Darin hangen das Gesetz und die Propheten, und: Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert, und wieder: Es wird auch kein Tittelchen verlorengehn vom Gesetz, und abermal: Ich will den Tempel zerstören und in drei Tagen wieder erbaun: sie alle blicken sich einig an in dem einen Licht: der Alltag ist, und erfülle du sein Gesetz; baue aber auf seinem Grund deine seelische Welt, und wenn du baust, so heißt das zerstören, den Sinn jenes tilgen für höheren Sinn. Du bist nicht mehr gefangen im Netz, du bist frei, und wahrlich so baust du in einem Tage ein höheres Heiligtum, als Völker bauten in den Jahrhunderten.

Aber auch das indische Wort, mit dem jenes identifiziert zu werden pflegt, in dem „das Gesetz und die Propheten" hangen, das: Tat twam asi, „Das bist auch du" hat einen eigenen und viel höheren Sinn. Indem es sich nicht nur auf die Menschen, sondern auch auf Tiere und Pflanzen bezieht, zeigt es diesen Sinn an, der nichts anderes ist als: Heiligkeit des Lebens. Da der Mensch

das Maß ist, da er alles umher nur sich vorstellen kann in der Richtung auf ihn, so ist sein Leben das höchste, und die Mahnung erhält deshalb diese Form: jedes Leben sei dir heilig wie deines. Glaubt aber dieses der Mensch, so hebt er die Unterschiede auf; sein Leben ist nur eins in der Zahl, und die ganze Zahl der Lebendigkeit, alle Einzelgestalt erlischt gleichsam in dem All-Licht des Lebens, in dem Leben ihres Lebens. Nicht sie, die Gestalten, das Leben ist das Heilige. Und da sie durch es allein und um seinetwillen sind, so schwindet auch hier wieder der Alltag, fällt wieder die Kette, steigt wieder die eine, die Mitte der Welt, die wir himmlisch nennen, weil wir irdisch, göttlich, weil wir Menschen, und das Gute nennen, weil wir ungut sind. Das Gute, das ich will, das tue ich nicht... Wüßten wir nicht um das Böse, wie wüßten wir denn um das Gute? Das alles sind Namen; wir tasten uns fort an Behelfen; wenn aber etwas in uns nicht um die ewige Hülfe wüßte, wie stünden wir überhaupt?

Wenn ich nun weiter an das erinnere, was ich über die von der Seele selber geschaffenen, nur ihr eigentümlichen Formen sagte, so erhebt sich die Frage nun: welche sind diese? – Wenige freilich. Das Gebet ist eine. Jede um ihrer selbst willen vollzogene Handlung der Liebe, als welche, da kein Ding in uns sein kann ohne Richtung, doch nicht um ihrer selbst willen getan wurde, sondern um Gottes Willen, mit der Richtung auf ihn. Und die Kunst ist eine, und ihre Form ist die festtägliche, die der Dichter meint:

Sind auch der dinge formen abertausend
Ist dir nur eine – meine – sie zu künden.

Und freilich kann auch der Alltag in Festtag verwandelt werden durch seelischen Einfluß. Ja sollte, wenn

irgendeine, nicht diese die Eigenschaft der Liebe sein, daß sie gebieterisch auch im Alltage wird? Der Alltag prägt seine Form, aber Liebe, die sich hineinflößt wie ein himmlisches Gegengift, zersetzt diese Form unvermerkt, verwandelt sie in die ihre; sie bildet alles, was vor sich geht, zu einem Geschehn aus Liebe. Sie ist nicht zufrieden, sich als Gefühl zu haben und das in der Feiertags-Stunde hervorzuholen, bei Nacht oder im Mußegespräch, beim Geburtstage oder zu Weihnachten, an den bloß vom Alltag gestifteten Festpausen seiner Regeln, sondern sie setzte sich vor, von Grund aus wirksam zu sein und des Alltags alltäglichste Verrichtung in Gold zu verwandeln, sei es auch nur mit einem leisesten Gleitenlassen durch ihre Hand. Besäßen die Menschen diese Kraft, diese Magie der Liebe, eine – da wir die schwarze und weiße haben – goldene Kunst, so hätten sie die Panazee des Lebens und das Paradies, nicht, in der sie leben, die Giftwelt.

Aber nicht das wollte ich gesagt haben, sondern vielmehr hinweisen auf den nicht gradmäßigen, sondern auf den ursächlichen Unterschied von Alltag und Festtag. Der Fromme am Sonntagmorgen legt in der Reinigung des Gebets den alten Adam von sich und geht hin als ein andrer Mensch. Des Alltags Gesetze sind die seinen und des Festtags die seinen. Dieser kann die jenes auflösen; dann wird er der Herr; Herr kann immer nur einer sein.

So auch im Bezirke der Kunst. Daß sie eine allein seelische, eine nur gegen sich selbst gerichtete Angelegenheit sei, also in diesem Verstande schon alltagsfeindlich, fremd jedem seiner zweckhaften Anlässe: das kann als erwiesen angenommen werden. Und erwiesen und klar dürfte auch sein, daß ein jedes ihrer Werke sein Gesetz aus sich selber bezieht, nicht aber vom Leben her. Frei-

lich: was nennen wir Kunst? Hundert und aberhundert Verrichtungen und Bildungen des Alltags-Seins, wo vielleicht ein Tropfen von wahrer Kunst beigemengt ist einer vom Gewerbe, vom Schmuck, von der Wissenschaft, der Lehre – irgendeiner von tausend gesellschaftlichen Bemühungen ursprünglich unternommenen Verrichtung. Von diesen rede ich nicht, sondern von solchem Ding, das oben und unten, links und rechts, innen und außen und durch und durch gemacht ist aus Kunst.

Ist nun aber dies Beides so, Kunst eine Angelegenheit der Seele, und eine seelische Angelegenheit festtäglich, so haben folglich die Kunstgesetze festtäglich zu sein, und die Eigenschaften, von denen sie leuchtet, sind solche, die wir als festtäglich erkennen.

Noch anders läßt es sich fassen. Die Kunst der Gotik, die hohe Kunst Ägyptens, und die plastische Kunst Chinas und Japans zeigen uns Kunst nur im Dienste, gleichsam als eine Strömung religiösen Lebens. Es war nicht so, wie wir etwa bei den Malern des Quattrocento uns denken, daß sie zwar Stoffe und Aufgaben von der Kirche in Empfang nahmen, in Wahrheit aber diese nur benutzten, um sich künstlerisch darin auszuleben, und deshalb auch gerne selbstwillig nach Stoffen griffen – aus der antiken Sphäre –, um ihren Kunstwillen zu betätigen; wie auch Dürer nicht nach Venedig gegangen wäre, wäre er noch Gotiker gewesen. Sondern jene chinesische wie jene Hofkunst Ägyptens war nicht denkbar ohne, dachte sich selbst als Religion, war nur eine Form von Religion, empfing keine Aufgaben, keine Stoffe, die ihr dienten, sich selber zu leben, und sie machte nicht Mönche und Priester, weil es verboten gewesen wäre, Heroen und nackte Frauen zu machen; sondern ihr Tun, schlechthin, war religiöses Tun; sie

diente nicht, sie war. Kunst und Religion waren ein und dieselbe.

Wie aber war dies möglich? Möglich hier, und im heiteren Hellas nicht minder? Es war möglich deshalb, weil in diesen Völkern, bei jedem auf anderem Wege doch die gleiche Synthese sich vollzogen hatte zwischen der übersinnlichen und der sinnlichen Welt. Weil diese beiden Strömungen aufgingen in das eine Meer: die Heiligkeit des Lebens. Weil alle sinnliche Gestalt nicht durch sich bestand, sondern durch die alleinige Kraft des Lebens, den Schöpfer-Geist, der sie alle belebte. Der Gott und sein Bild und der Urheber des Bildes hatten Ein Leben und Eine Wahrheit. Wer das Bild schuf, drückte den Gott und sich selbst, er drückte das Leben aus. Er glaubte an Gott, er glaubte an sich selbst, er glaubte an die Heiligkeit des Lebens. Weil es war, war er.

Daß es zu allen Zeiten und in allen Kulturen außer dieser Kunst noch andre Bemühungen mit den gleichen Mitteln gegeben hat, die zwar unter dem Namen Kunst gehen, aber ihn nicht eigentlich verdienen, das braucht hier so wenig erläutert zu werden, wie die unterschiedlichen Arten, mit denen sich da und dort die Synthese vollzog, oder die Sonderstellung der gotischen Kunst, bei der die Synthese gleichsam Idee verblieb, die unheilbar zerteilt blieb in Tragik.

Wesentlich bleibt: Gott, Seele, Religion, Festtag, Kunst: das ist die unauflösliche Reihe.

ÜBER LESSING

WIR sind „Komplexe"; Verflochtenheiten. Eine unendliche Zahl von Kräften bildet in ebenso unendlicher Verschlungenheit das Geflecht unsers Lebens. Kräfte, deren manche uns ewig verborgen sind und von denen viele in dem oder jenem Augenblick unsers Sinnens, Empfindens und Wirkens uns verborgen bleiben hinter jenen, die wir allein in Tätigkeit glauben. „Wir Menschen", heißt es in meinen Darlegungen über „Josef Montfort" [1], „sind jeder für sich eine andre, dem Wesen nach aber gleichförmige Mischung aus zum Teile gleichlautenden, zum Teil einander widersprechenden Bestandteilen. Je mehr nun der gleichlautenden sich zusammenschließen zu einem Block, und je mehr sie es verstehn, die widersprechenden – nicht zu unterdrücken, sondern zu bändigen, das ist heranzubilden, auch ihre Kraft hereinzuziehn und zu verschmelzen zu gemeinsamer guter Arbeit im Block: um so mehr entsteht, was wir als Charakter erkennen und als Persönlichkeit." Das besagt: Die Persönlichkeit eines Menschen wird um so bedeutender sein, je mehr seine Natur ihn befähigt, aus seiner Ganzheit zu handeln; und was wir nach seinen Leistungen oder seinem Sein einen großen Menschen nennen, das ist derjenige, der gar nicht anders kann als ganz sein. Hier sehen wir dann freilich das Menschwesen höchster Art im gleichen Zustande wie das tiefste, – nur daß dieses in der Einfältigkeit seiner wenigen Lebenskräfte dumpf leistet, was jenes aus der Klarheit seiner mächtigen Vielfältigkeit ist. Jener Mensch mag das Einfachste vollführen und das Kleinste in dieser und jener Stunde; allemal sind mit am Werk

[1] Inselschiff, II. Jahrgang, 2. Heft.

seine sämtlichen Kräfte. Aber freilich, dies ist die Bedingung: daß aus der Sammlung der Strömungen auch ein vollkommen Gesammeltes und Geschlossenes hervorgehe. Dies aber hängt wieder nicht davon ab, ob der Mensch in sich geklärt und gefestigt sei, oder dunkel, oder zerrissen; das Zustandekommen der Geschlossenheit, das Herausarbeiten der klaren, festen Erscheinung von Werk oder Handlung vollzieht sich in einer tieferen Schicht seiner Natur. Ja, es ist uns zu allem, was wir in der mächtigen Verflochtenheit sind, ein Lenkendes zugegeben, ein bestimmender Geist der Tiefe oder der Höhe, nenne es Wille, nenne es Dämon, nenne es Genius. Dieser weiß; dieser bestimmt über Augenblick, Stunde und Jahr; dieser vermag mit der gütigen Helferhand aus dem zerrissensten Augenblick des Zerrissenen die schönste Tat, den klarsten Gedanken, das gerundete Werk, den reinsten Gesang zu ziehn. Aber seine verstrickende Hand läßt aus jenem, sich selber und Andern so klar oder sicher Scheinenden nichts hervor, ohne einen Widerstreit unvereinbarer Wallungen entfesselt zu haben, – während ein Dritter zufrieden sein darf, in der Erkenntnis, im gewonnenen Bewußtsein einer in ihm vorwaltenden Kraft, dieser zu folgen und ihr dienend die nötigen andern unterzuordnen, damit sie helfen.

Lessing war unbegütert mit Phantasie, war nicht reich an gestaltender Kraft, seine Beziehung zum Lebendigen nicht unmittelbar – aus dem Blut treffend ins Blut, sondern aus Verstand in das Verständige – und daher die Nähe des Lebens nur mühsam erreichbar. Sein Auge, an sich das schärfste, übersah doch zwischengeschobene Trübung, klar für den Punkt, aber nicht für die Weite, und wenn es deshalb nicht aufhörte, deutlich zu sehn, blieb doch die vollkommene Richtigkeit verloren. Ein Unterschied war in ihm zwischen dem Willen, um den

er wußte, und einem unbekannten seiner Natur, der dem ersten dann ein andres Zuwollendes unterschob. Seine vielen Bände mit einer Unermeßlichkeit aufgehäufter Wissenschafts-Schnitzel zeigen an, wie sehr der Sammler in ihm überwog. Nicht zu sammeln aber, sondern niemals Besessenes zu verdichten, ist die Magie des Dichters. Er hatte viele, ja vielleicht alle Eigenschaften, die erforderlich sind, um den Dichter zu bilden; aber er war ohne das Glück der Lebens-Panazee, der Binde-Essenz, der Vereinigung aller, und er war Dichter nur in Momenten. War nicht begnadet; war nicht zur Zauber-Ausnahme erkoren durch Geburt.

Es kann aber über den Verfasser des Laokoon heute nicht gesprochen werden, ohne daß zuvor über den Verfasser der „Formprobleme der Gotik" gesprochen wäre.

Nun muß heutigen Tages der sich wohl vorsehen, der sich als Laie und Liebhaber einer Sache der Kunst nähert: je unwissender, je fremder er ist, um so liebenswürdiger werden sich ihm die „Führer" aufdrängen, wie der Fremde im Ausland sie an allen Kunststätten bereit findet. So bin auch ich statt an Worringer zuerst an Scheffler geraten wie in ein feuilletonistisches Gewölk unbestimmter Ahnungen, das mir die eigenen zwar bestätigte, jedoch nicht in Wissen verwandelte. – Zwischen Worringer und Scheffler besteht der Unterschied wie zwischen dem Strategen und dem Freiwilligen, der den ganzen Feldzugs-Plan fertig mit in den „frischen, fröhlichen Krieg" bringt. Und ein Blick nach der Lektüre der Worringerschen Bücher (des obigen und „Abstraktion und Einfühlung") auf Scheffler bildet einem die Vorstellung eines Blinden, der mit immerhin fühlenden Fingern eine Statue abtastet, um sie zu erklären, nämlich vom Blinden-Ahnen aus, wobei denn zwischen allem

Verkehrten die Lebens-Wahrheit immerfort durchblinkt, ohne daß sie einmal mit Willen getroffen wäre.

So macht sich ein unfreiwilliger Humor gleich im Anfang des Schefflerschen „Geist der Gotik“ kund, wenn er die Winckelmann, Lessing, Goethe wegen ihrer vorgefaßten Kunst-Grundsätze tadelt, die sie, von einem Stück abgenommen, lebensgefährlich an das Ganze gelegt hätten, indem sie nach der vorgefaßten Regel von der *Schönheit* der hellenischen Kunst die gesamte in diesen Schraubstock preßten; danach er selber denn so verfährt, daß er für Kunstbetrachtung zunächst einen Grundsatz aufstellt, nämlich den, daß es auf einen glücklichen Instinkt des Augenblicks ankomme, in dessen Flamme die ganze Erkenntnis aufleuchte, welche dann später vom Verstande nachgeprüft und festgelegt werden könne. (Ob auch Winckelmann wohl sein Urerlebnis von Hellas auf andere Weise hatte?) So verfahrend hat Scheffler das Erlebnis eines Taubenschwarmes, in dessen verschiedenen, den anmutigen oder schönen, weil ungewollt freien Bewegungen des Fliegens und den weniger schönen, gebundenen, grotesken, notgezwungenen beim Sichpaaren er nun hocherfreut die zwei Kunstbestrebungen – nach Schönheit oder nur nach Ausdruck, des Griechischen und des Gotischen, ableitet. Das Unglaubliche ist Wahrheit: Kunstbestreben wird abgezogen von den Bewegungen eines Tiers; ein Bemühen höchster menschlicher Vernunft gemessen an der Paarungs-Verrichtung eines Vogels. Wenn das Übrige der Schefflerschen Lehre dann nur mehr Folgerungen der Grundfolgerung sind, so braucht sich niemand zu wundern, daß in Bälde Verkehrtheiten zutage treten wie der Satz: „Nicht die Wiederkehr des Gleichen ist das Prinzip der gotischen Bauweise.“ Allerdings: „das“ Prinzip ist es nicht, aber

der Satz hätte, umgekehrt aufgestellt, größere Richtigkeit.

Ein einziger Anfang für Kunstbetrachtung, der allgemeinste allein, ist möglich: Kunst entsteht in dem Bemühen um die Gestaltung inneren Lebens in äußerer Erscheinung. Danach läßt sich schon nicht mehr aus der griechischen Kunstbemühung, wie Scheffler, unverbrüchlich an Winckelmanns Vorschrift haftend, es tut, die Richtung auf das Schöne heraussehn, womit ein Zweites hingestellt würde fürs Erste. Der Grieche, weiter ist nichts zu sehn, machte auf seine Art Kunst; und wie er geartet war, so wurde es eine Kunst solcher Erscheinungen, die unser abendländisches, germanisches, Winckelmannisches Auge schön fand. Denn wenn in der Tat sämtliche Gestaltung hellenischer Kunst von dieser „schönen" Art ist, so ist zu folgern, daß ihm Vorstellung und Begriff des Nichtschönen gefehlt haben; daß er also, ohne Vergleichung, seine Kunsterzeugnisse weder schön sah noch wollte, sondern nur so, wie sie wurden, wie sein rationeller Charakter, sein Kunstwille sie wünschte. Daß für alles weitere dieser, der ursprüngliche Wille zu befragen sei, das erriet für uns Worringer und gelangte so durch Gegenüberstellung der griechischen, gotischen und orientalischen Formenwelt zu seinen zwei Ursprüngen des Kunstbemühens: dem Verlangen nach Einfühlung in die Naturgestalt und nach Abstraktion; Naturalismus und Stil. – Doch sei dem gleich hinzugefügt, daß diese Bestimmung des Dranges zum Naturalismus zu beschränken ist auf die bildenden Künste des Griechen, insonderheit die Plastik; wie es sich mit den sprachlichen Formen verhält, wird an späterer Stelle dieses Buches offenbar werden.

Wie sonderbar aber, ja wie kaum zu begreifen das Goethesche Wort vor dem Straßburger Münster: „Die

Kunst war lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst.“ Der alles Wissende, so hat er auch hier das Erste und Letzte gewußt, 150 Jahre vor Worringer es gewußt und gesagt und wieder vergessen. – Aber so hätten denn Kunstliebhaber, die Winckelmann, Lessing, Goethe, das Unglaubliche fertiggebracht, nach ihren Regeln von einem Ideal die Kunstrichtung einer Epoche zu führen und zu verbiegen? Nein, darin hat sogar Scheffler recht, daß sie, was die bildenden Künste anbelangt, in einer künstlerisch unfruchtbaren Zeit nur einer Scheinwirklichkeit von Kunstgestaltung ins Dasein verhalfen, in der nur selten kraft einer etwas stärkeren Persönlichkeit für Augenblicke Konturen von wahrem Leben zutage traten. Sie aber waren noch Andres als Theoretiker über Plastik und Malerei; sie, Lessing, Goethe, Schiller, waren Dichter, die aus ihrer in jene Regeln sich freudig einpassenden, *ursprünglichen Lebendigkeit* gestalteten; und das Schöne, das Geordnete, das Klare und Feste schwebte, von keinem Winckelmann dahinein versetzt, an dem germanischen Himmel schon lange, bis es als Ideal aufging über dem Verlangen und Streben einer Zeit, die den Einbruch des Erniedrigten, Mechanistischen, Wirren in seinen Anfängen erlebte, in seiner schauderhaften Ganzheit vielleicht tiefer ahnte, als wir Heutigen wissen können.

Der Grieche, leicht beruhend in einem leichten Dasein unter günstigem Himmel, zog die übersinnlichen Vorstellungen in seine Menschen-Gestalt hinein, an die er glaubte, in deren Bildung er die Gesetze seiner ganzen Welt enthalten und aufgetan fand. So war seine glückhafte Natur befähigt zur Lösung des Unmöglichen

in der erfreulichen Möglichkeit. Eine selige Selbstgefälligkeit stellte sein eigenes Bildnis in die Mitte der Dinge; seelische, himmlische, sinnliche, irdische, alle natürlichen, kreatürlichen, phantastischen Erscheinungen bedienten sich seiner festen Figur, um zu sein.

Der gotische Christ hatte den Leib verleugnet, dessen unseliges Dasein nur dazu geführt hatte, daß durch ihn Gott an das Kreuz genagelt wurde. Aus sich heraus verlangt, strebt, wirft, reißt sich der gotische Mensch den nie erreichbaren Himmeln zu. Wir sahen gestern die Wildnis jener Epoche der Abstraktion, der tausend Erlösungen ohne Erlöstheit, wiederkehren im Expressionismus, wenn auch in verschobenen Geistern unter Verschiebung des Gleichgewichts. Daß jegliches Kunstbemühen im Gestalten inneren Lebens zu äußerer Erscheinung beruhe, ist der ewige Satz, den sie wissen; und sie wurden, insonderheit als Maler, wieder germanisch, indem sie die Notwendigkeit der Naturform zu dieser Darstellung ihrer übersinnlichen Vision leugneten und sich ihrer entweder gar nicht oder nicht als einer Ganzheit und nach ihrer, der Natur, Gesetzlichkeit bedienten, sondern nur der abstrakten Formen, Kurven, Rundungen, Winkel oder Mienen und Gebärden, deren sie bedurften. Wohlgetan. Aber ihr aus Klassizität und Romantik, aus Naturalismus und Impressionismus, aus Mechanismus und Technismus hervorgebrochenes Wesen wollte vor allem Freiheit; von Rachsucht vor allem gegen die formale Strenge des Klassizismus zur Heiligung des Chaotischen verführt, sahen sie Freiheit in Willkür, Regellosigkeit, Anarchie. Sie zwängten folglich in den ewigen Satz vom Kunstbemühen das Wort „unmittelbar“ vor „Gestaltung“, so daß er lautete: Kunst ist der unmittelbare oder unvermittelte Ausdruck inneren Lebens. Es hieße nun aber

das Wesen der eigentlichen Gotik verfälschen, wenn man die Behauptung aufstellen wollte, sie habe ohne vorgefaßte Regeln und Kanons, ohne lange formale Übergänge vom Innen zum Außen, von der Vision zur Gestalt, gearbeitet. Und war es auch Not, was die gestrigen Seelen in den Schrei hineinhetzte: gerade die Sucht nach der Unmittelbarkeit beweist, daß diese Not Erschlaffung der schwachen *Seele* war und Überreizung der *Nerve.* Denn die starke Seele ist es, die erst in der Not sich tönend erhebt und nicht schreit, sondern den Schmerz in großen, gebändigten Maßen, ja mit Gelassenheit aus sich hervorgehen läßt, während unverzüglich die Nerve zuckt, sich windet, jammert und, in Brand geratene Zündschnur, den ganzen Menschen im Hui explodieren läßt. — Dies in bezug auf die expressionistische Dichtung gesagt; bei der Malerei liegen die Dinge anders, doch würden Erklärungen uns vom Wege abführen.

Das eigentliche Verdienst der Worringerschen Schriften, so persönlich es ihm als Kunstfachmann angehört, enthüllt aber die ganze, tiefe Wendung unserer Zeit, mit der eine vergangene Epoche als erledigt, eine ganz neue eröffnet erscheint. Wenn er für alle Kunstbetrachtung den Grundsatz aufstellt, daß sie ihren Ausgang zu nehmen habe vom Wollen und nicht vom Können des kunsterzeugenden Menschen; daß nur von jenem geschlossen werden dürfe auf dieses, — so hören wir das Sausen eines Jahrhundert-Windes, eine neue Stimme, den Heroldruf einer neuen Zeit. Nicht in dem Haupt-, aber in einem bedeutenden Nebensinne des Spenglerschen Buches vom „Untergang des Abendlandes“ wurde mit ähnlicher Stimme das Sausen der gleichen Wendung vernehmlich, ein Zeichen der Bürgschaft für Worringer. Denn wenn seine Tat auch nicht

mehr wäre als ein Fortnehmen der Kunstbetrachtung aus der bisherigen Bahn unseres Hochmutes, unseres alles von seinem Vermögen und Wollen aus bestimmenden, mechanischen, egozentrischen, ganz unlebendigen Wesens, so ist doch die Voraussetzung für diese neue Art eine Wandlung in der kritischen Menschheits-Betrachtung überhaupt. Was wir in aller Vergangenheit bislang erkannten, war unser Lebens-Gesetz: ob sie es hatte oder nicht hatte; jetzt ergeht die Frage nach ihrem eignen Gesetz. Und während es bislang immer hieß: die Gewesenheit ist uns verschlossen; alles, was wir ihr absehen können, ist, was sie uns bedeutet: so zeigt es sich nun, daß, wenn wir nur dienstfertig nach ihrem Willen fragen, sie uns keine Antwort verschweigt, sie gerne aus ihrer Verschlossenheit tritt und offenbar wird wie der Morgen. Wundervoll erneuert sich so Goethes gegen die Natur gewandtes Wort, heute in der Wendung gegen die Geschichte:

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot,
Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die irdsche Brust im Morgenrot!

Und:

„Ins Innre der Natur“ –
O du Philister! –
„Dringt kein erschaffner Geist.“
Mich und Geschwister
Dürft ihr an solches Wort
Nur nicht erinnern!
Wir denken: Ort für Ort
Sind wir im Innern.

Mit diesem Zornes-Ausruf begann die neue, unsere, letzte Epoche, die das Sein als ein Werdendes, Natur

und Seele als ein ewig wachsend sich Wandelndes erkannte. Naturforscher und Seelenforscher – und als solcher vor allem Dichter und Literat – gingen vor; aber der Historiker blieb als ungewandelter Rationalist zurück. Die Menschheit blieb ihm eine erstarrte Masse, ein Lavastrom, an dessen erkaltendem Rande wir uns verglühend bewegen. Wir waren lebendig für uns allein im fiebernden Bemühn, in den Gängen unseres inneren Labyrinths uns zurechtzufinden. Ich glaube, wir werden auch dies viel klarer vermögen, wenn wir die Wegzeichen der Vergangenheit zu erkennen suchen, denn es war das gleiche Labyrinth, in dem sie umgetrieben ward. Goethe war der erste wirkliche Diener des Seins; niemand kann letzten Endes anderm Herrn als sich selber dienen; aber der dient sich selber am besten, der zuerst einem Andern dient. Haben wir aber dies begriffen – und Worringer verbürgt es –, so ist damit der Grund gelegt für ein ganz neues Geschlecht neuer Willigkeit, neuer Klugheit, neuen Geistes und also neuen Wesens. Worringer zeigt einen Faden; aber es giebt so keine Vereinzelungen in der Welt, es giebt keine willkürlichen Fäden, und wo ein neuer sich zeigt, da fließen auch andre an andren Stellen, da ists ein Beweis, daß das ganze Gewebe im Begriff ist, ein neues zu werden.

Denn: die Vergangenheit verstehen wollen, heißt, den Andern verstehen wollen; Christi uralte Forderung des Glaubens, daß auch der Andre im Recht ist, erneuert sich glühend, tiefer gewendet gegen uns selbst, und in einem höheren Individualismus kann ein wahrer Sozialismus sich vorbereiten. Der seelische Sinn der mathematischen Relativitäts-Theorie ist kein andrer; es hat mit den absoluten Wertungen unsrer unlebendigen Ichheit ein Ende; das Sein wird fließend, und das Verlangen nach andern, reinerern, sicherern Formen steigt unge-

messen. All dies bereitet sich vor. Unser Tag war sehr dunkel und ist es noch; aber schon läßt sich der Blick zum Rande der Dämmerung erheben, die grausige Beschränkung fällt, und siehe da: Eos, die schönere Rose, duftet uns Weite der Zukunft zu.

Wenn ich jetzt auf Schefflers Verurteilung der nicht aus dem Charakter eines selber bildenden Künstlers, sondern nur eines Liebhabers hervorgegangenen Kunst-Theorien des 18. Jahrhunderts zurückgreife, deren Wirkung er es zuschreibt, „daß das griechische Vollkommenheitsideal zwar eine Kunst aus dritter und vierter Hand nachhaltig gefördert hat, ja daß es sogar eine gewisse, edle Afterkultur zu schaffen fähig gewesen ist“ : so wäre hierzu folgendes zu bemerken.

Woher haben die Kunst-Theoretiker ihre vorgefaßten Schönheits-Regeln, und an welcher Stelle ihres Wesens ist denn das „vor“ der vorgefaßten anzusetzen? Sind sie in jene Menschen wider ihren Willen hineingeflogen aus der Laokoon-Gruppe, aus der ludovisischen Hera? Sie gerieten davor, sahen und glaubten dem Zwinkern eines Verstandes-Auges etwas, das kein Traum jemals in ihnen zu ahnen wagte? Aber wer die quellende Lebens-Schöne des Winckelmannischen Hymnus auf den Herkules-Torso im Belvedere empfunden hat, der empfand auch, daß jene Plastik nur die plötzlich entbrannte Fackel war, die (wie der Taubenschwarm Schefflers) mit einem Schlage unendlicher Helligkeit in immer vorhandene Wesens-Tiefen des nun sehend Gewordenen hinabstrahlte, – und kein Torso hat einen Winckelmann erzeugt nebst den Kunst-Theorien, sondern er erzeugte sich durch den Anblick jenes Gebildes, das an ihn, wie der heutige Dichter es aussprach, die Forderung richtete: „Du mußt dein Leben ändern.“ (Rilke.) Und

Goethe – von ihm giebt Scheffler an, er habe über sein eigenes Kunst-Schaffen glücklicherweise keinen Kanon verhängt, sondern frei gewirkt aus seinem Instinkt. Frei gewirkt hätte er, und was war es dann, was er wirkte? Iphigenie, Tasso, Hermann und Dorothea, Wilhelm Meister, die schöne Seele, die natürliche Tochter, Helena und die Trilogie der Leidenschaft. In all denen ist wohl keine Spur attischen Goldes zu entdecken, – ja, Regeln vielleicht keine; aber die Lebendigkeit, der sie entsprossen, war die ursprünglich germanisch, oder war sie durch das Klima von Hellas gegangen und eine neue geworden, Wirklichkeit, so wahr wie nur ein musenführender Apoll oder ein Riemenschneiderscher Apostel? Und schon erscheint und gesellt sich Winckelmann, Goethen, Schillern der Goldene zu, Hölderlin, und zeigt uns in eigentlicher Gotik, in der Jenseitigkeit seines leidenden Wesens doch alle apollinischen Elemente leuchtend erschlossen.

Worringer beschränkt sich klüglich auf die bildende Kunst, nur daß er griechisch nennt, was richtiger apollinisch hieße. Daß die attische Brust außer von den oberen Göttern des Lichts auch von chthonischen, von Dämonen und Gewalten bewohnt wurde, wird uns später eine Betrachtung der griechischen Tragödie sehen lassen, und daß jedes urtümlich Menschliche, also auch das Germanische ihr bekannt war. In Goethes Zeitalter war die Flut der Gotik zurückgetreten in der Schleuse des Barock; so mußte der damaligen Natur auch das Urtümliche, das Chaosverfallene, Zerrissene, Tragische des hellenischen Wesens unbekannt bleiben, im Dunkel bleiben hinter der blendenden Helle Apolls; und jene Kunst-Denker neigten sich ihrem Begriff einer „Schönheit“ zu, den sie selbst kaum zu umreißen vermochten, nämlich der klaren Gestalt, der von sich er-

füllten, allum fest konturierten Leiblichkeit, der klärenden, aufteilenden, ordnenden Vernunft und der schwellenden Form der Natur.

Dürers Tragik, meldet aber Worringer, sei die des Zwiespalts gewesen zwischen seiner eigentlich gotischen Art und den apollinischen Einflüssen des italischen Südens. Allein Tragik – das ist eine Wirkung, und warum denn ließ er es zu ihr kommen, warum fühlte er sich den Einflüssen der venezianischen Farben-Welt so sehr ausgesetzt, daß er litt? Mußte nicht etwas in seinem Wesen bereit und offen gewesen sein zur Aufnahme, ja nur ein Verwandtes in ihm selber sich bestätigt gefühlt haben? Denn Zwiespalt ist doch nicht Kampf eines Innen mit einem Außen, sondern zwischen zwei inneren Strömungen, die um Verträglichkeit ringen. Dreihundert Jahre nach Dürer hatte das Gotische nachgegeben, und die Fremde triumphierte; das war noch keine rechte Verträglichkeit, um so mehr als die Fremde mißdeutet wurde. Nun hatten wir einen neuen Ausbruch des Gotischen unserer Tage; und nun haben wir gelernt, oder sind noch dabei, die Fremde richtiger zu deuten, und so werden wir unsern Norden in Hellas, Hellas in unserm Norden finden. Dann kann Friede kommen und Fruchtzeit werden.

All diese so unverträglich scheinenden Dinge sind allein Abhängigkeiten vom Licht.

Alle Erzeugnisse dieses unseres Erdgestirns sind Erzeugnisse des Lichts. Und mehr als die augenlos auf in das Licht steigende Pflanze, und mehr als das sinnlos zum Boden niedergebeugte Tier, wo es das ewig goldene frißt in der grünen Speise: mehr und alles vom Licht weiß der Mensch. Wie beginnt auch Novalis seine Hymnen an die Nacht?

„Welcher Lebendige, Sinnbegabte liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn das allerfreuliche Licht . . . Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt . . . atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze und das wilde, brennende, vielgestaltete Tier – vor allen aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen . . .“

Was auf der Erde organisch erzeugt wurde, ist Erzeugnis des Lichts; und was weiter auf der Erde erzeugt wurde vom Menschen, ist gleichfalls Erzeugnis des Lichts. All dessen verschiedene Formen sind ebenso viele, verschiedene Abhängigkeiten von der jeweils dem Menschen gegönnten Menge des Lichts. Seiner haben die Völker des höchsten Nordens unter dem Pol und die des tiefsten Südens unterm Äquator zuviel beide und zu wenig, so daß sie unfruchtbar blieben oder Grelle der Glut und Eis des Finstern sich zu einer wirren, zackig ineinandergreifenden, überwuchernden Phantastik vermengten. Glückselig daher das uns immer gepriesene Volk der attischen Küsten; wo Tag und die Nacht, Helle und Dunkel, jedes voll großen, schönen Maßes, in lindem Schwanken die beiden Wagschalen füllt, deren aufrechte Zunge lieblich gebildet ist zu Eos' ewig errötender Gestalt. Unter immer heiteren Sternen, einem selig mit unvergänglicher Gestalt von Heroen und gütigen Tieren, Jägern und Delphinen, Leiern und Wagen, Urnen und Stieren übervölkerten Firmament ließ sich die Nacht wie ein allumarmendes Gewölk in die Erde, die Glieder, die Seelen ein, und Liebe wurde Natur. In sicherer Furchtlosigkeit ließ der Mensch die holden Erschei-

nungen des Tags auch in die Nacht eingehn, um von Erde und Irdischkeit umarmt zu werden. Apollons elastische Schwester kam, der alles ordnende Vater zur Leda im Schwan, aus ihrem Schoße stiegen die wegeweisenden Dioskuren über den Meeres-Abgrund herauf; und erfunden wurde das glücklichste Sinnbild glücklichen Nächte-Lebens in Endymions himmlisch liebkoster Gestalt. Nacht war ein sanfter Schlaf, und die Schwester des Lichtgotts sein Traum.

So war in Attika die Nacht, und so war auch der Tag. In der gleichmäßigen Linde der beiden hatte Natur die Synthese gefunden, lange bevor der Mensch in seiner Sprache das Wort dafür entdeckte. Aus dem Dunkel, dem Urfinster, um das er wohl wußte, erkannte er doch die oberen Götter des Lichts als die sicheren, und ihnen zustrebend wie einer, der, vom Schlummer erwachend, sich schon umschlungen findet vom Arm des Geliebten, nach dem es ihn träumend verlangte, schuf er die hüllenlosen Gebilde aus dem Stein, deren Wesen es ist, ganz voll Dunkel zu sein innen und allumschlossen vom Licht, und daß sich von ihren Körpern Haut um Haut, Schale um Schale des immer nur von innen her Dunklen abnehmen läßt: außen bleibt, bis zum endlichsten Kristallkorn, Licht.

Licht – aber was ist es uns? Ein Seiendes nicht, ein Beständiges nicht, ein Erhofftes. Immer nur bahnender Strahl durch Gewölk, immer nur der Wolken „unverhofftes Blau", immer sind es die langen Dämmerungen des Frühlingstages, des Sommer- und Herbsttages, und eine einzige lange Dämmerung des Wintertags. Dämmerung und Nebel: das ist der Norden, und das ist die Gotik; sie, die wie Worringer sagt, auch in fremden Völkern nur da sich zeigt, wo germanisches Blut in sie tropfte. Dämmerung, Nebel und Nacht, Ent-

behrung des Lichts, Begehrung des Lichts, unaufhörliche Unruhe, unaufhörliches Schüttersein wie im Wipfel der Espe, und die geheime Diesigkeit in der Luft noch unseres heitersten Südens: in alledem haften die Wurzeln unserer Nord-Seele. Und in den endlosen Winternächten die unerschöpfliche Wachheit der Grübler, wie sie das verlorene Licht aus ihren Fingerspitzen saugen möchten, und es heißt:

Die Ampel, die in leichten Ketten hangt,
Hellt meiner Kammer weite Dämmerung.
Und wann die Decke bebt, die Diele bangt,
Bewegt sie leise sich in sachtem Schwung.

Mir redet diese Flamme wunderbar
Von einer windbewegten Ampel Licht,
Die einst geglommen für ein nächtlich Paar,
Ein greises und ein göttlich Angesicht.

Es sprach der Friedestifter, den du weißt,
In einer solchen wilden Nacht wie heut:
„Hörst, Nikodeme, du den Schöpfer Geist,
Der mächtig weht und seine Welt erneut?"

(C. F. Meyer)

Geistig zu werden und mächtig lebendig zu werden, dazu wurde uns aus Helle und Dunkel die Mischung bereitet, und wir gelangten zu einer Kraft der Sprache, die in Rede und in Gesang gestaltet keiner glücklicheren, südlicheren nachsteht. Über diese hinaus war der gestirnte Himmel uns gnädig und schenkte uns die ihm eigene Kunst in so reichem Maße wie sonst keinem Volk: die Sternenkunst und die Nachtkunst, Musik, die nur in dem vollkommen erwächst, der sich ins Dunkel der verschlossenen Lider hüllt, und in der wir Erlösung finden, nämlich die Verschmelzung von Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit im ertönenden Gesetz. Rechnen

wir zu diesen zwei Künsten nur noch den Namen Rembrandts, des Erfüllers des Halblichts, so ist bei dem ausgebreitet Vielen fast nicht zu begreifen, daß wir auch einmal Plastik besaßen.

Freilich ist die gotische Plastik von der seltsamsten Art. – Wir sehn, daß der maßlose Wille des gotischen Menschen sich wie ein Sturm in die Architektur warf und Maßlosigkeiten erschuf, Übermaße für die Kraft der schöpferischen Individuen und sogar der erbauenden Geschlechter, in den Riesenleibern der Dome. Man kann sie nicht anders sehn denn als Plastik in architekturaler Gestalt. Vergleiche man doch, was Baukunst ist bei den Griechen. Eine Kunst des Raumes, die einen Innenraum schafft durch Abteilen vom allseienden oder von der Raumlosigkeit. Aber wie aus der Oberflächen-Gestaltung der Erde umher, aus Erhebungen und Wellungen des Geländes, wie nachahmend winkelt sich die Bedachung, und wie wird durch die Säulen-Zerlegung der Wände die Trennung des innen gesonderten Raumes so leicht und so durchsichtig gemacht! Aber wie eine Statue innen das Dunkel füllt, so ist der kompakte Münsterleib um die innere Nacht geballt. Sie steht nicht ruhend wie die griechische Figur, sie steigt, sie stürzt sich in den Himmel hinauf, die Zweitürme-Kirche, im Hinaussturz ihrer Inbrunst hundertfach unterstützt von der mitstürmenden Heerschar der Pfeiler, Streben, Fialen. Sie ist ein so Ganzes wie eine Frucht, ihre Wände sind Körperwände, nicht Scheidewände, bedeckt wie die eines Mammuts mit zottigem Fell, mit runzelzerrieselter Haut, die umschließt, vermauert, und diese ganze Festung Gottes, sie ist eine geschlossene, geballte, aus einem Steine gemeißelte ungeheuerste Figur plastischen Wesens. Sind nicht Dach und sein Träger beim antikischen Tempel Sonderwesen, die sich befehden und dulden,

Getrennte, die sich bewegen? Aber wo beim Münster fängt das Dach an, Dach zu sein, wo wird der Träger zum Pfeiler? Das Dach schießt im Pfeiler vom Boden auf, und die eigentlich in steilrechter Parallelität in den Himmel hinaufmöchten, die Pfeiler, werden nur umgebogen und genötigt, ihre Idee des Zusammentreffens in der Unendlichkeit unten schon zu versinnlichen. Drinnen aber ist der ganze nordische Dämmertag zum Symbol gestaltet in der Dämmernis der Schiffe, durch deren Fenster das in seine sieben Ströme zerlegte Licht einträuft wie in die Kajütenfenster das gebrochene Halblicht der See. Ein Schiff, in sich den endlich gefangenen Gott, so schwimmts in der menschlichen See, ein Walfischleib, eine untiergestalte Gewalt.

Wenden wir uns nun der eigentlichen figuralen Plastik zu, so stellt sie sich uns ganz verschieden von der hellenischen dar durch ihre Vorderseitigkeit. Zwar ist die hellenische, so allseitig gestaltet sie ist, nicht so kubisch, daß sie nicht eine Seite als die gültige herwiese, damit, wie Hildebrand sagt, dem Kubischen „das Quälende" genommen würde. Das Ganze ist von allen Seiten gedacht und geformt, aber eine Seite ordnet das Ganze. Für die gotische Steinmetzen-Kunst jedoch war die Figur nicht um ihrer selbst willen da, sondern die Herrscherin war die Kathedrale, die der Figur nur gestattete, sie zu beleben, beweglich aus ihr hervorzutreten. Das heißt: für den gotischen Kunst-Willen war da allem Anschein nach nur eine gewaltige Einheit von Architektur und Plastik, der man den Namen der einen geben mag oder den der andern, es ist gleichviel. Daß dieser Wille dagewesen sein muß, verbürgt der Kruzifixus, das heißt die Verbindung der plastischen Menschengestalt mit der Kreuzarchitektur, die erst mit beginnender Gotik aufkam; vorher war Christus eine stehende,

griechische Figur. Es kommen architekturale Kleinigkeiten hinzu, wie das Fehlen des Oberteiles am Kreuz, wodurch es den Schein der stehenden, menschlichen Figur verliert, und das Sinken des Rumpfes, wodurch die Arme zu gotischen Bögen werden, Kreuz und Christ zu einer plastisch-architekturalen Einheit, symbolisierend das Pfeilerbündel mit den steigenden Wölbungs-Rippen und die Figur auf der Konsole.

Aber so, in der plastischen Einzelgestaltung des Altares und der äußern wie der innern Kirchen-Wand, verlor die gotische Figur ihre Allseitigkeit, wurde sie rückenlos, wurde sie Relief. Sie ist gebunden an einen Hintergrund, und es ist heute unmöglich, die abgelöste frei in den Raum zu stellen, so sehr ist sie Silhouette, so bewegt das Linienspiel ihrer Stirnseite, daß die Ruhe eines Wandgrundes zur Sammlung nötig ist.

Die griechische Meißelform ist nackt oder gewandet, aber aus der Gewandung geht ihre Nacktheit wie Lichtschein aus Dünsten hervor; sie, die Nacktheit, zieht nur erhöhte Süßigkeit aus halber Unsichtbarkeit, das Wesentliche bleibt sie. Immer folglich ist diese Plastik rund, behält sie die Rundheit des Nackten, runder Schenkel, runden Rumpfes und runder Arme. Wo aber nur das Stück einer Rundung angedeutet wird, da ergänzt es unser Auge zum Ring; und die vom Enkel über das Knie, die Leibmitte bis unter die Achseln tausendmal übereinanderzulegenden Bogenlinien bilden das Ganze rundum. Vornauf prallt der Blick, zerspellt und umfließt nach zwei Seiten die Rundung, und deshalb, damit die Verlockung des Herumwollens durch nicht Herumkönnen nicht zur Qual wird, ist der Widerstand einer Flächen-Ordnung geboten. Gleichwohl entdecken wir die wunderbarsten Spiele des attischen Meißels an den Hinterseiten der Figuren – der Rücken des belvederischen

Herakles! –, im Rücken, dessen von innen her rüstig gegliederte Ganzheit voller mit Leben scheint als ein Einzelglied vorne. Diese Plastik also hatte mehr Seiten als eine, sie mußte also frei stehen, in Helle von allen Seiten getaucht, beschildet rundum mit Licht; und damit ja nichts hervor sich dränge aus der Vorderseite zum Anschein der Einseitigkeit, blieb nicht nur das Haupt zurück, fiel nicht nur das Profil zurück, nach innen, von der Stirn über die Nase zum Kinn, sondern wurde das ganze Gesicht stereotyp behandelt, wurde es zur Maske, ordnete es die Vielfältigkeit des physiognomischen Ausdrucks seiner kleineren Maße der großen Physiognomie des Ganzen unter. Das wäre denn der Sinn des griechischen Profils und des griechischen Lächelns. (Lächeln macht alle Gesichter gleich.)

Die Steinfigur des gotischen Nordens besteht aus Gesicht und Gewand, und nur auf Vorderwirkung berechnet ist, auch beim lebendigen Menschen, dieses wie jenes. Deshalb ist ausgeschlossen weder Rücken- noch Seitenbehandlung, aber sie bleiben getrennt voneinander: da die vermittelnde Rundung des Körpers fehlt, so fehlen die Übergänge, das den Blick lenkend Fließende fehlt. Überdies ging das Streben des Gotikers nach Übersinnlichkeit, und die zu gestalten bedurfte er keiner sinnlichen, die Sinne reizenden runden, keiner nackten, überhaupt keiner Leibgestalt, sondern nur eines Seelenträgers, also einer Physiognomie; bedurfte er des Hauptes und Gesichts. Die hatte der vorgotische Germane noch nach ornamentalen Gesetzen gestaltet; später wurden sie mit erhöhtem Ausdruck auf unnatürliche, nur körperähnliche Gestelle gesetzt, lange Rümpfe auf Beinstümpfen, mit geringer Andeutung von Leben; endlich wurde in die unzählbaren Ausdrucksmöglichkeiten der Gewandfalten hineingegriffen und aus ihnen

ein neues Gesicht gestaltet, ein Geschlecht von Gesichtern und eine Sippschaft des Hauptgesichts, dessen tiefe seelische Züge sie durch unzählige Ähnlichkeiten erhöhten: Gesicht und Gewand wurden zu einer vielfach gestalten und doch innerst einigen Einheit seelischen Ausdrucks.

Das Licht aber, das dem Griechen recht eigentlich nur gedient hatte, um zu enthüllen und zu zeigen: es wurde zum mitschaffenden Element, es gab seine geheimnisvolle Eigenschaft in der Erweckung der Schatten her, in der Bezauberung der Schatten, die nun zu zartesten und mächtigsten Geistern des Lebens wurden. Das glanzvoll Hervorspringende wurde erst figürlich und glänzend durch seinen Sieg über die Schatten, durch die Flucht der Schatten ins Dunkel, das seinerseits wieder in all ihnen lauerte. Der Grieche stellte sein Gebild mitten in die Helle, der Gotiker gönnte dem seinen spärlich Licht, und er ließ es über und über erobern vom Dunkel. Es steht in seiner Nische auf der Scheide, „hinter mir Nacht, vor mir Tag", steingewordene Dämmerung, Gebild aus Nebel.

Welche Verwandlungen in der germanischen Völker-Seele vor sich gehen müssen, damit aus Wesenheiten und Bestrebungen, die so unvereinbar scheinen wie die gotische und die apollinische, eine Verschmelzung möglich wäre, ist ersichtlich, – und es mag Manchen geben, der ihre Möglichkeit und Notwendigkeit abstreitet. Ich sehe aber, daß der attische Grieche ein Achaier war, der sich mit dem semitisch getränkten Pelasgertum kretisch-karischer Herkunft mischte und seinerseits die dorische Zumischung erlitt; ich sehe die Waräger in Rußland und den Mandschu in Japan, den Seldschukken mit dem Araber, den Araber mit dem Perser vermengt,

den Lateiner mit dem Kelten und den Normannen mit dem Sachsen. Ich sehe in der skandinavischen Literatur den Einfluß Frankreichs, und vor allem sehe ich die tiefe Misch-Lebendigkeit Goethes, Schillers, Hölderlins und heute Stefan Georges und manches Andern. Als der gotische Geist seine Inbrunst zum Jenseits erschöpft hatte, zog er sich aus den bildenden Künsten zurück und ergoß sich in die Musik, in die Seelen Bachs, Händels, Mozarts; was verblieb im Diesseits, spaltete sich vielfach und wurde romantisch in dem Sinne der Epoche von Klopstock bis Hölderlin. Klopstock war noch fast Gotiker, die romantische Sehnsucht der folgenden Zeit öffnete sich nach Süden. Das Verlangen aber nach plastischer Kunst zerteilte sich sonderbar in den großen Lebendigkeiten der Zeit, indem es, soweit es bewußt blieb, geistig, doktrinär wurde und unter Reaktion gegen den Krampf der Gotik, die Wucherung des Barock und die Steife des Rokoko die naturalistischen Kunst-Ideale schuf; Vorschriften zur Ausübung einer Kunst, die niemand ausüben konnte, – wobei denn freilich das Erstaunlichste ist, daß die Lebendigkeit jener großen Geister so versagte vor ihrem Ideal, daß sie Leben zu sehn glaubten, wo nur ihre Vorschrift erfüllt war; daß sie aber sich abwandten, wo wahres Griechentum lebte, ob apollinisch, wie in Hölderlin, ob urtümlich-tragisch, wie in Kleist. (Hierüber späteren Orts.) Soweit es aber wesentlich, unbewußt sich regte – jenes Verlangen nach Plastik –, ging es in die Sprachdichtung ein und bewirkte die edle Kunst griechischer Körperlichkeit in Goethes Menschen und Hölderlins Oden, die beide wie hellenische Bildwerke sind, so fest, so klar, so erfüllt, so rundum. Aber nicht umsonst spricht die neue Iphigenie das Wort vom seelisch gesuchten Lande der Griechen; nicht umsonst wählte der Dichter von allen

Griechen die von barbarischer Küste nach der attischen Heimat sich hinübersehnende Tochter aus Tantalos' Geschlecht. Denn allerdings, da ist sie wieder, unverborgen wieder die ewige gotische Biegung, die nun romantische Begier nach dem anderen Ufer, nach jenseits.

Entschieden war Lessing groß; und so war er ganz, handelnd, vollbringend stets aus Gesammeltheit seines Wesens. Dennoch glückte es ihm nie. Wenden wir zum Vergleich den Blick auf den als vorwiegend kritischer Geist ihm verwandten Meister der „Imaginären Porträte", so gewahren wir deutlich die glückliche Hand, welche die geringer befähigten *bildenden* Kräfte zu dienenden machte und in wahrhaft glücklichem Maße fördernd einfügte in die klare Kraft des durchschauenden, wesenerkennenden Auges. (Allemal ists ja auch Walter Pater nicht geglückt, und so wenig er selber seinen „Marius, der Epikuräer" für eine Dichtung gehalten haben wird, so ist der Roman im Grunde ein Garnichts; ein Gefäß, in dem allerlei Kenntnis, auch Weisheit enthalten, aber nur bedauerlich mit seiner nutzlosen Schönheit der Sprache.) Aber Lessing glückte es nie, außer das eine Mal beim Laokoon; und doch war auch diesem Werk, an dessen großer Gestalt wir die Möglichkeit ewiger Dauer mitgeboren erkennen möchten, die Grenze einer Säkulums-Dauer gesetzt. Größe verpflichtet — und Laokoon war so groß, daß er hätte unsterblich sein müssen; aber der Dämon wollte es wieder nicht und fesselte den im Auge seines Schöpfers unbändig Freien mit dem unsichtbaren, feinen, dem unzerreißlichen Dämons-Faden des 18. Jahrhunderts.

Wie hatte er dazu die Aufgabe auf eine Nadel gesetzt! Sehe man doch, was zusammenkam, aus welcher Vereinigung die Leistung zu lösen war. Ein Lessing

auf dieser Seite, der große, verstandhafte Scharfblick, aber ein Geblendeter gleichsam vom eigenen Auge und im Verhältnis zu den bildenden Künsten ganz und nur Liebhaber. Liebhaber, damit ist alles gegeben. Wer wahrhaft liebt, der ist sehend, der ist hellsehend. Der hat die Gnade des Eindringens in das geliebte Wesen; dem sendet es selber aus allen Tiefen die Sternen-Strahlen des Verstandenwerdens entgegen; da entsteht aus gebürtiger Verwandtschaft, tiefer als Blut, die seelische Ehe, der die schönen Kinder entsprossen oder die lautersten Werke. Wenn auch unser Keiner Andres wollen kann als sich selbst: der Liebende will ein Höheres als sich selbst; will die Geliebte nicht – er kann sie nicht wollen –, er will die Geburt; er will ein Drittes, ein Werden, die Wandlung, ein höheres Sein. Er will vergehn, damit etwas werde; und wenn *es* wird, wird auch er selber es sein.

Aber der Liebhaber ist der Hingeneigte, der, so tief er wohl eindringen mag, in der Rinde bleibt. Denn er kennt nur die Schächte, die er sieht, aber die eigentlichen sind unsichtbar. Ihm giebt nichts von sich aus sich preis und kommt ihm entgegen – wie es mit einem einzigen Glied seines kleinsten Fingers dem Liebenden das Geheimnis ganzen Wesens verrät, und so bringt er aus hundert der feinsten Einblicke und Sichtungen eine Bildung zusammen, die das wahre Wesen nicht ist. Der Liebhaber, er eigentlich, liebt den Gegenstand nicht, sondern er liebt sein Gefühl, oder was alles sonst der Gegenstand ihm zu erregen vermag. Der Liebende ist es, der aus wahrer, d. h. lebens-wirklicher Ertastung des Geliebten das Wesen der Liebe – und das ist Leben! – zu erahnen, erraten, erkennen vermag; in dem seiend Einzelnen das Allseiende, im Wesen die Idee. Dagegen der Liebhaber vorgefaßt seine Idee hat

oder sein Idealbild, dem er Verkörperungen sucht unter den seienden Dingen. Ihm quillt nicht das Wunder der Lebendigkeit aus der Lebens-Gestalt; er will in der Gestalt gestalten; ohne es zu wissen, stellt er ein witzloses Wiederholen an, indem er in das außer ihm seiende Geliebte seine Vorstellung von ihm hineindichtet.

Und auf der anderen Seite, einem solchen Lessing gegenüber, was erblickt man da, zum Entgegenkommen, wie mir scheint, wenig bereit? Ein Bildwerk –, nein, den Abguß eines Bildwerks, ohne dessen lebendige Haut, von unsympathischer, mehr kunstmäßiger als kunstvoller, frostiger Art, hervorgegangen aus verspäteter und geschwächter Hand. (So daß am erstaunlichsten ist, daß aus diesen Zweien, der Laokoongruppe und Lessing, ein so Großes hervorging wie der „Laokoon".)

Und so trifft die Scheffersche Wendung – im „Geist der Gotik" – von den vorgefaßten Kunstidealen, mit denen Winckelmann, Goethe und Lessing der Antike genaht seien, im engeren und tieferen Sinne nur den letzten der Drei. Goethe war als Liebender so vollkommenen Wesens wie als Dichter, und an was er als liebender Dichter oder als dichtender Liebender heranging, das mußte ihm zur Quelle von höherem Leben werden. Freilich war er auch zwiespältig, und wir mögen heute einen Goethe der klassizistischen Kunst-Dogmen und der „Achilleis" sondern von dem wesentlichen Goethe „Tassos" und „Hermann und Dorotheas". Diese gingen aus einer Urkraft des Lebens hervor, für die es am Ende gleichgültig war, ob das Bewußtsein ihres Schöpfers irgendwelche Regeln bei ihrer Werdung beobachtete, denn die tiefen, die Wesens-Regeln waren das nicht. Es ist nur wunderbar, daß er in sich selber, in seiner Ratio den Übergang oder das Bindeglied hatte von seiner Urkraft zur schwächlichen, zum Epigonen-

tum allein fähigen Umwelt. Denn hätten die mit seinem Verstande vom Leben abgezogenen Kunstideale wirksam sein können in der Umwelt, wäre nicht diese so geartet gewesen, daß sie nach ihnen verlangte? Goethe gab wie Christus dem Kaiser, was des Kaisers ist: seiner Epoche, wessen sie bedurfte, dem Erdkreis Leben und Werke.

Und Winckelmann – ich zitiere aus dem Hymnus auf den Herkules-Torso im Belvedere (Kleine Schriften, Insel-Ausgabe, S. 181 ff.):

„Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen verunstalteten Stein entdecken, vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen ... alsdann wird dir Herkules wie mitten in all seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.

„So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jener, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

„In diesem Augenblick durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhte, geführt durch den Anblick der Schenkel von unerschöpflicher Kraft und von einer den Gottheiten eigenen Länge, die den Held durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben.

„So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Jole den Herkules gesehen. So lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben. Ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu sein."

Ich höre auf. Was ist dies? Welch eine Stimme erhob sich zu diesem Gesang? Dies ist nicht der Liebhaber-Geist, dessen höchster Auftrag der war, ein Gebäude sittlicher Klugheit emporzutürmen; dessen so scharfes Auge nicht die Antike sah, sondern in ihr nur den Spiegel für eine Antike, die er vorgeformt in sich trug. Aber aus Winckelmanns Wiederbelebung jenes Torso leuchtet das Auge liebender, schöpferischer Seligkeit. Da fühlen wir ein in allen Tiefen eröffnetes, unendlich ergebenes Sichherumlegen der Liebe um das Gebilde, und was aus dieser Umarmung entstand, war für den Augenblick jener Hymnus und für die Ewigkeit ein Geist des Lebens, der in höhern Gesetzen schritt als „vorgefaßten Idealen". Da ergänzt sich der Torso und steht auf der Heros. Steht, keine zu unabänderlicher Gegenwarts-Starre gebannte Figur, sondern die lebend bewegliche, vom Frühlinge ihres Erdendaseins durch die Jahreszeiten zu einem ewigen Frühlinge hinüberwandelnde Gestalt. Gesehn wird der Heros nicht wie er ist, sondern wie er wurde, kein gegenwärtig beschränkter, sondern der vergangene, der werdende und zukünftige. Keine Gesetze, sondern Werden und höheres Werden, das Göttliche in Bewegung, höchste Lebendigkeit.

Und der lauter Liebende, Winckelmann, erschuf uns jenes unvergängliche Wort-Gebilde, jene noch heute und über uns hinaus in all unsern Gleichungen geheimnisvoll waltende unbekannte Größe, die den gol-

denen Schatten gleichsam eines Götterwesens über jedes Vollbringen unsrer schaffenden Sehnsucht wirft, jene „edle Einfalt und stille Größe“. Was ist sie denn? Ein Begriff, eine Vorstellung, ein Gefühl? Sie ist uns fast wie ein Tier leibhaftig, und es hat Augen wie Sterne. Ihr ruhiger, warmer Odem strömt uns mit tiefem Gewürz aus jener Herkules-Hymne an, und ihr Auge, glänzt es *uns* nicht aus dem archaischen Torso so lebensvoll, so geheimnisreich wie aus der ägyptischen Statue, aus dem Goldlack-Buddha, dem Botthisattva von Jade, der chinesischen Keramik und der romanischen Pfeilerspannung, und selbst die „erhabene Hysterie“ (Worringer) eines Münsters zu Marburg scheint uns gesättigt von ihrer Seligkeit. Uns erscheint sie so überall, wohl uns Deutschen nur so, aber nie war sie ein klassizistischer Begriff, sondern eine zeitlose Blume des Herzens ist sie, und in jeder Seele erblüht sie neu, die das Land der Griechen in ihren weiten Gewässern sucht. Die „edle Einfalt und stille Größe“ – ja, was für Belang hat es für sie, ob und von wem und woraus sie nachmals zum Begriffe geprägt, als Dogma gesetzt wurde, da sie doch nichts ist als wortgefangene Daseins-Gefühle, Kristall gewordene Leiblichkeit, eine adlige Erscheinung des Lebens, die, wenn sie nur recht danach zu leben verstünde, jede Epoche und jede Nation an ihren Himmel setzen dürfte als Leitgestirn. Das Unheil lag an der Zeit; Winckelmanns, des Dogmatikers, und Goethes, des Dogmatikers Unglück lag an der Zeit wie deren eigenes Unglück: sie war zu schwach. Sie hatte vielleicht eine jede, die Größe und die Stille, den Adel und die Einfalt; aber die edle Einfalt und stille Größe hatte sie nicht. – Wie die Heroen, obwohl sie übermenschliche Taten vollbringen, nur sterblichen Leibes sind, so Goethe und Winckelmann,

aber heroisch an Lessing war nichts. Er gab seiner Zeit, einem ganzen Zeitalter gab er das Seine in großer Form; das ist viel.

Denn auch Moses, als er vom Angesicht Gottes zu den Seinen herabstieg, hatte auf seinen Tafeln nichts als die zeitbemessene Notdurft jener Zehn Gebote; aber wie fühlen wir doch alle Tiefe und Größe Winckelmanns in den Worten von tränenerregender Schöne, die Zelter an Goethe schrieb: „Er kommt mir vor wie Moses, der, vom Anschaun der Gottheit zurückkommend, das noch glänzende Angesicht der Welt zukehrt.“

ÜBER MÖRIKE

ENDYMION war ein Sohn des Zeus, Jäger und Hirt, mit den scharfen, noch ungefälschten Sinnen der beiden, der Nase, die ihn der Fußspur eines Wildes nachzog, ohne daß er sie dem Boden zu nähern brauchte, dem Ohr, das ans Erdreich gedrückt die Glocke eines verirrten Weidetiers aus fernen Tälern vernahm, und darunter jene tierisch-indianische Vereinigung aller Sinnesorgane in den findenden Ortsinstinkt. Mit Flöte oder Lippen allein verstand er die Sprache vielerlei Getiers nachzuahmen, wie Mogli, das Wolfsjunge im Dschungel, mit jedem Tier in seiner Sprache zu reden lernte. Unhörbares hörte sein Ohr: die unterirdische Arbeit der Säfte, des Wurmzeugs, der Wurzeln und Fasern, die abgestimmten Töne des Windes und der stilleren Nachtlüfte, die Stimmen der Quellen und der verschwiegenen Seen, all „der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge, das aufwärts in die zärtlichen Gesänge der reingestimmten Lüfte summt". Dies alles jedoch, bei Erkenntnis der vielerlei Kreuzungen und Vermischungen von Düften, Gesängen und Lichterscheinungen, ohne jene *romantische* Verschmelzung, die allem mit dem Herzen Wahrnehmbaren eine einzige Quelle zuschrieb wie ein einziges Münden in das versehnte, romantische Herz; sondern, je tiefer er spürte und erkannte, um so schärfer sonderte er ab; sein Menschliches im Herzen nahm zärtlich jede Stimme auf, um so zärtlicher, je zarter, sonderbarer, vereinzelter jede Stimme war. War nicht sein die Erfahrung der Spinne, die, über das selbstgewirkte Netzwerk hinlaufend, den empfindlichen Widerstand und das leiseste Sichdehnen der Seide empfindet – wenn er wahrnahm: „Wie ein

Gewebe zuckt die Luft manchmal"? Und so war dies die ganze Wirkung auf sein ungenügsameres, sein menschliches Herz: „Trägst du der Schönheit Götterstille nicht, so beuge dich! denn hier ist kein Entweichen." Dann schläferte „die lustig schwirrende Musik" der Nacht ihn endlich ein im endlosen, zärtlichen Liebes-Gespräch mit Selene, bis er im Taglicht selig erwachte und sang: „Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel . . ."

Wäre dies Mörike gewesen?

Mörike ist, solange sein kränkliches Leben währte, von keiner größeren Gemeinschaft beachtet worden. (Es war selber Deutschlands kränklichste, ungesundeste Zeit, sie, in der das Gift zu schwären begann, das uns heute bis ins Mark zerrüttet, damit wir heil werden können.) Die Erscheinung des Lebens schwebte nur so wie am lichten Tage die unzulängliche Stückfigur eines abnehmenden Mondes – und sie war plötzlich verschwunden, ohne daß es gewahrt worden wäre. Mörike war tot. Dann auf einmal stand wieder ein Zurückkehrender am Firmament, zart geöffnet ins Zunehmen, den eigenen braunen Schatten trostvoll umarmend, die goldene Sichel – und lange verblieb er so, lieblich, doch ohne Größe und nicht beträchtlicher als die erfüllten Sterne am lyrischen Firmament. Ich habe selber ihn gestern noch so gesehn, die Jahre lang, während doch immer aus dem Ungehörten eine Stimme warnte und mahnte, den braunen Schatten zu sehn, die vollkommene Scheibe, nein, die Kugel hinter dem schmalen Glanz. Aber nun erst hat vertiefte Beschäftigung mit seinem Gedicht „Früh im Wagen" die Verwandlung bewirkt: das geöffnete wahre Auge erkannte die immer offene, mächtige, strahlende Fülle, die über die Hälfte des Himmels einen Glanz ausgießt, in dem die Sterne ertrinken.

Nun lassen die tiefsten Wesens-Züge des Dichters sich nicht besser erkennen, als wenn wir ihnen diejenige Gestalt Goethes gegenüberstellen, die wir als wesenbestimmend aus seinen naturhaft lyrischen Gedichten hervorziehen können. Wir mögen dies um so eher tun, als wir – da Goethe so unzerlegbar ist wie sonst keiner – damit nicht etwa die Trennung eines besonderen Goethe von einem andersartigen übrigen vornehmen, sondern nur das Gesamtwesen, das er war, in einer gesonderten Form ausgeprägt betrachten.

Goethe war allzeit und allemal und auch im Eindringen in die Naturwelt: Geist. Er sah sich von der Natur nicht gesondert in seiner Entstehung, durch einen eigenen, biblischen Schöpfungsakt; sondern sah sich hervorgegangen an dem unwahrnehmbaren Punkte der Zeitlichkeit aus ihr, wo sie – in ihm, im Menschen – geistig wurde; das heißt also nach einer bestimmten, von ihr selber gleichsam geplanten Absicht. Diese Absicht war: daß er sei, um sich und sie zu erkennen. Somit ihr höchstes Erzeugnis, machte er ihr Maß voll – zugleich und sonderte sich nun auch. Denn das Erkennen hat er, der Mensch, für sich allein. Es war aber nun das Wunderbare an Goethe, daß er niemals diese Trennung, sondern immer allein die Verbindung empfand. Nämlich empfand, was ich die scheinbare Absicht der Natur nannte, d. h. seine eigene, neue, besondere Art, vorgeformt in der Natur, ungeboren in ihr enthalten, bevor sie ins Dasein trat. Was folglich kein Heraustreten aus ihr war, sondern tiefes Beschlossenbleiben, so wie der Mensch ewig beschlossen bleibt in dem Menschen, der vor ihm war; jeder einzelne, neue, in allen Müttern und Vätern vor ihm beschlossen, obwohl gleicherzeit ein ganz anderer, ursprünglich neuer, nie vordem gewesener.

Goethe nun war hierdurch, scheint mir, der wahrhaft klassische Mensch, als der er in sich selber, in der Form des All-Seins, die er war, die Synthese vollzog zwischen sinnlicher und geistiger Welt. Er war immer Gedanke; und er war immer Anschauung der äußeren Welt, Bild, Gleichnis, Natur. Solchermaßen Hellene, brachte er jene Synthese, jenen Einklang von Gesetzes-Welt und Natur-Welt in seinem Bewußtsein doch nur zustande durch eine Bewegung von, wie mir scheint, germanischer Wesensart. Er empfand sich als Träger einer Aufgabe. Das Erkennen an sich erhob ihn zum Herrn und Herrscher über die Natur; aber die Bindung des Erkennens an ihr Wesen beugte ihn zum Diener. Die Natur war in ihm zu sich selber erwacht; er also war das Mittel. Aus ihr entstiegen, blieb er zeitlich gleichsam nach rückwärts gerichtet zu ihr, aus der er kam; doch da sie blieb, während er verging, umgab sie ihn freilich rundum. Das Gesetz hatte er, der Erkenner; aber im Traum der Unform hatte sie es vor ihm enthalten. Sie war dumpf, er war klar; aber seine Klarheit war die Aufgabe, ihre Dumpfheit zu klären. War sie nicht nur Destillat jener Elemente, aus denen ihre Dumpfheit bestand? Er fragte nicht – dies war wieder ein Ungotisches –, von wem, wie und wo das Destillat vollzogen, das Gold geläutert wurde, aus welcher *prima materia* oder Jungfernerde. Er hatte es ja – und das war nun wieder sein besonderer, über das allgemein Menschliche hinaus goethescher Auftrag –, er hatte es vielmehr erst zu erkennen und zu beweisen. (In Erfüllung dessen er das *os intermaxillare* entdeckte.) Gleichviel – die Gärung war erfolgt, sie war; er war das Erzeugnis; ja, er war das erschaffene Auge des Göttlichen – und dieses, das göttliche Wesen des Alls, gleicherweise geformt im Stein, im Tier, in der Pflanze und im Menschen: es

demütigte sein Auge voll höchsten, einzigen Glanzes vor der Allheit Gottes, vor der Natur, vor ihrem unscheinbarsten Gemächt, das ihm die geheiligte Erzeugung verbürgte. Es war der Herr, und von ihm nahm er die Aufgabe seines heroischen Lebens an: zu erkennen, zu sagen, zu bilden.

Kann man, mit mir dies glaubend, noch fragen, warum eines Tages er sich abwandte vom Anblick des Riesenkampfes der Gotik mit Gott und dem unsterblichen Einklang von Hellas zu? Er erkannte sich selber in Hellas; er sah in jedem Bildwerk griechischer Hände die Harmonie gestaltet, die er tief in sich klingen fühlte, die Verschmelzung von Gottheit und Irdischkeit in der geisterzeugten, sinnlichen Gestalt. Dies war seine Welt, sein Leben, seine Art. Da erfüllte ihn bis zum äußersten Rand seines Daseins das Glück der Heimkehr. Er kam wie eine Flotte daher, und all seine Segel stürzten auf die Knie vor dem Hafen. Denn jene Säulenstellungen und Giebel, jene Götterfiguren, in denen eine ewige Sonnenhaftigkeit ihm zur strahlenden Leiblichkeit des Marmors verdichtet schien: sie bestätigten ihm sich selbst. (Wer dieses bedenkend, sich auf Eckermanns Erscheinung besinnt, der den nackten Körper des toten Goethe schön wie einen attischen Marmor geworden fand, der wird sich erschüttert fühlen von der Klarheit, dem Sinn, der Vollendung dieses Lebens.) – Nun in Rom; nun was Ahnung gewesen, das wurde Bewußtsein; nun fielen die Wirrnisse, die Behinderungen, die Vergeblichkeiten des Suchens nach der Wahrheit alle, aufgegangen wie Zunder am wirklichen Strahl. Goethe empfing in Italien das Bürgerrecht in der Welt. Wer mag sich verwundern, daß, da er sich bald die engste Beschränkung auflegte, daß Vaterland nur ein Name und Nation ein zu enges Gehäus war für den – in

Wahrheit – Kosmopoliten, den Weltbewohner, den Allverwandten, den Unbehausten, zu Hause im Ewigen, den Natur-Geist, für den es nun einzig hieß:

Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten!
Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!
Und ich reite froh in alle Ferne,
Über meiner Mütze nur die Sterne.

Es gefiel ihm freilich, in solchen Verslein das Innerste und das Innigste hinzustreuen wie die leichteste Münze – aber das war es: nur die Sterne. Obdach das Firmament, und wo einer der Ewigen funkelte, war er zu Haus.

(Aber deshalb bleiben ebenso närrisch, wie er weise war, diejenigen, die sein Weltbürgertum glauben nachmachen zu dürfen und zu können.)

Daß Goethe in Italien die Hexenküche zum Faust geschrieben habe, worauf so gern hingewiesen wird, das war nicht wichtig; denn das war das Alte, das sich noch einmal heftig regen mußte, um erledigt zu werden. Worauf ich noch nirgend hingewiesen fand, ist, daß er in Italien außer der Hera Ludovisi einen Schafsschädel am Lido von Venedig fand, an dem er die Verbindung des Menschen mit der Natur entdeckte. Ja, so bot ihm Italien die Schlüssel zu zwei Weltreichen: Hellas und Natur. Es war *Kairos* wie nie in einem Leben: die Stunde war da, und der Stern war da, und der Mensch. Damals war es, daß sein Leben in die Form, sein Leib zum attischen Marmor gerann.

Um so tiefer aber nun in Goethe lebendig waren jene zwei, Aufgabe und Leistung, Erkennen und Bilden, um so heller, härter, geschlossener befand er sich allemal der Natur gegenüber als Mensch, als Schauender, als Gedanke. Sie war seinem Blick nicht verschlossen,

aber nicht naturnachahmend oder quasi tierisch nur fühlsam sich einschleichend, sondern dunkel menschlich und gedankenvoll war sein Blick. Er betrachtete sie als Forscher: so wurde er von ihr belehrt; ihre Rätsel lösend, löste er ewig sich selbst. Und er betrachtete sie als Dichter: so wurde er von ihr gestaltet. Ihre Gegenstände dienten ihm zur Verbildlichung seiner Zustände, seines Lebensgefühls. Aber wie er vor der Natur kaum einmal als Liebender erschien, als einer, der sie lieb hatte, da sie ja für ihn kein Außen war, sondern sein Leben und das ihre in Einigkeit den Gestirnen gehorchten: so drang er niemals – wie Mörike – in sie ein, um in ihr zu verschwinden, sich zu vergessen, in ihrer Erweckung lebendig zu werden – unter Verlust seines Bewußtseins. Goethe war nicht tragisch; war im Wesen und am Grunde nicht tragisch, soviel tragische Schicksale einzeln den Strom seines Lebens in Schnellen und Fälle brachen. Ja, es ist seltsam und kaum begreiflich zu sehn und zu sagen, daß seine, des untragischsten, innerst mit sich, mit dem All, mit der Gottheit unverbrüchlich immer einigen Menschen Lebensbahn von soviel tragischen Zufällen wie kaum eine zweite gebrochen wurde. Bei ihm war Glück Natur, d. h. Wesen, Anlage, Bestimmung; aber das Leben war immer Abgleiten, Entsagung, Verzicht. Er war ja ein Mensch und kein Unmensch; er war Germane von Geburt, nicht Hellene. Er mußte irgendwie tragisch sein, Tragik enthalten, denn Tragik gab ihm den Trieb. Ohne sie ist hier nichts, verschieden ist nur die Art, wie sie sich äußert. Auch der Grieche hätte niemals seinen Einklang in ewigen Bildern gestaltet, hätte er nicht auch um seine Zwiespalte gewußt, in der Antigone, im Prometheus, im Ödipus. Und wir dürfen annehmen, daß es keinen lyrisch harmonischen Goethe gegeben

hätte, wenn nicht im gleichen Leibe gelebt hätten: Weislingen und Werther, Tasso und Wilhelm. Um den Erdball herum sind wir Menschen alle einander völlig gleich: Gemisch aus den gleichen Bestandteilen; was uns zu verschiedenen macht, ist kein Fehlen von ihrer einem, sondern nur die Art ihrer Verteilung.

Allein so war Goethe nicht tragisch, daß ihn etwas zur Flucht treiben konnte aus sich selbst; im Gegenteil trieb alles, was war und geschah, ihn tiefer in sich hinein, aus dem Kern aller Tiefen sich auszudehnen in all seinen Kräften. Er bildete Weislingen nicht, um für die Dauer des Bildens sich selbst zu vergessen und so zu erlösen vom Schulddruck; sondern er machte ihn, um in ihm sich abzulegen, ein Gewesenes zu bekennen und weiterzugehn, sich zu erneuern durch Abwerfen des Alten und erleichtert höher zu steigen. – Für den Bildner also war die Naturgestalt kein zu belebender, beseelender Stoff, sondern das Mittel war sie, sein Lebens-Gefühl zu verbildlichen, aber geheiligt durch die Ehrfurcht, mit der er sie erfaßte. Wenn es bei ihm heißt:

Schon stand im Nebelkleid die Eiche
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah –

so ist, beiläufig, das „Schon" des Anfangs das Merkzeichen dafür, daß er nicht den Baum, die Naturgestalt beleben und beseelen wollte – in welchem Falle da „Es" würde gestanden haben –, sondern mit eben dem „Schon" sie hereinreißend in die fortjagende Gebärde seines Zustandes, wurde er in ihr lebendig; sein eigner, sein liebend aufgeregter Zustand, der war's, der ihn mit hundert Augen der Finsternis anblickte und bedrängte. Er war Mensch, und so kam zu dem Erquickungsbedürftigen die Mondnacht:

Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

Er diente; darum konnte alles ihm wieder dienen, so war heiliger Einklang im Geben und Wiedergeben allezeit. Ihm war ja alles freundlich gesinnt, was nicht menschenhaft niederträchtig war, und darum die wunderbare Natürlichkeit seines untragischen Wesens, aus jeder und jeder Erscheinung des Lebens ein Freundliches vorzulocken, Blick oder Gebärde; er brauchte ein Ding nur anzuschauen, so nahm es sich eilig zusammen und sagte ihm: Sieh, ich bin gut. Und dann wiederholte er es.

So aber, wie seine Beziehung zur Natur ihm geartet war, wäre ihm unerlaubt, ja, in einem Sinne unedel erschienen eine spätere Form von Gedichten, in denen Landschaft oder Natur ausgebreitet ist ohne das persönliche Auge oder Herz eines Menschen, der sie wahrnimmt – wofür mir eben nur das Muster meines eigenen Gedichtes „Ausgeruht ist der Tag ..." ins Gedächtnis will, in welchem ein Stück nachmittäglicher Landschaft nach dem Regen in seiner Stille und mit dem Amsellied so abgemalt wird, wie es zwar nur dem Verstand eines Menschen erscheint, aber doch – und das ist das Wichtige – in einer Entlegenheit, einem Fürsichsein und Insichgewandtsein, von dem zu vermuten ist, daß es Goethe unbehaglich gestimmt hätte. Denn sie war nicht, die Natur, sie war nicht ohne den Menschen, dessen Auge sie sah, dessen Vernunft sie erkannte; ohne ihn, der ihre Seele war, war sie seellos, lichtlos, augenlos, bleich, eine Tote. Goethes Gedichte handeln allein von ihm selbst. „Wie herrlich leuchtet" heißt es, „*mir* die Natur!" Es ist nichts so erstaunlich, wie daß es von dieser Regel bei Goethe schlechterdings keine Ausnahme giebt.

Und so wäre für ihn Storms Gedicht „Ans Haff nun fliegt die Möwe“ allerdings denkbar gewesen, weil, ohne daß es gezeigt würde, das Auge des betrachtenden Menschen sich doch kundgiebt und in den Wendungen „Wie Träume liegen die Inseln“ oder „so war es immer schon“ auch sein Geist. Dagegen wäre, als Bildung vielleicht ihn durch Lieblichkeit überzeugend, ein Empfinden wie Storms: „Mir ist wie Blume, Blatt und Baum“ nicht statthaft, unerträglich erschienen. Er hätte sich gehindert gefühlt an seiner Vernunft, die in Blume und Baum schlechterdings nicht einziehen konnte. Er war Mensch und wollte nicht Pflanze sein.

Und wolle man zum Beschluß, für einen Augenblick abschweifend, noch bemerken, daß Goethe kein Bildwerk der Malerei kannte, noch – darf man daraus folgern – anerkannt hätte, das entweder ohne Menschenfigur war, und sei es als winzigste Staffage, oder dessen Gegenstände nicht in einem deutlichen Bezug – etwa dem eines Hondecoeterschen Wildpret-Stillebens – zu ihm dargestellt waren.

Ein halbes Jahrhundert hat es gedauert, bis in der Nachfolge Goethes, die von der lyrischen deutschen Dichtung einhellig auf sich genommen wurde, die erste und bis heute noch einzige Ausnahme erschien. Einige spätere Versuche zu ähnlichem Ziel blieben Einzelleistungen nur ähnlicher, jedoch nicht verwandter Art, weil sie aus anderem Wesen unternommen wurden; dichterische Ganzheiten wie Mörike giebt es sonst nicht. Er ist deswegen einzig. Denn er hatte seine Wesensart nicht nur als Anlage und Möglichkeit, sondern er lebte, erfüllte, war sie in Vollkommenheit.

Ich nehme mir im stillen Josef von Eichendorff als Muster, wenn ich sage: herum um alle lyrischen Geister

des „Jahrhunderts Goethes“ war die Natur. Ohne daß sie Goethes geistige Verbundenheit, wie sie von mir gezeigt wurde, mit ihr gehabt hätten, war sie ihnen Geliebte, Trösterin, Freundin, Schwester. So bezog sich, anders als bei ihm, ihr Dasein allein auf ihr seelisches Herz, sie wurde gefühlt, oder sie diente dem Gefühl, sich zu fühlen. Sie diente auch dem Dichter, seine menschliche, besondere Art in ihren Erscheinungen zu erkennen:

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewußt,
Alte Zeiten, linde Trauer ...

Es war mit einem Wort ein Naturkultus ähnlich dem Madonnen- und Heiligenkult der katholischen Kirche. Die Naturgestalten waren Vermittler und Fürbitter wie die Gottesmutter und alle Seligen beim Thron des Höchsten, oder auch selber Spender von vielerlei: Unschuld, Herzens-Reine, Wahrheit, Stillung, und vor allem Tröstung, Beruhigung, Heilung. Oder wenn man will, so war es ein Naturheilkult: sie hatte die tausenderlei Gesundheitskräuter; ja, es genügte, ein Ding von ihr nur mit Zuversicht anzusehn, so entströmte ihm die magische Heilkraft, und so war's ein Gesundbeten.

Da steht im Wald geschrieben
Ein stilles, ernstes Wort
Von rechtem Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.
Ich habe treu gelesen
Die Worte, schlicht und wahr,
Und durch mein ganzes Wesen
Ward's unaussprechlich klar.

Man hört den ungewählten Reim „genesen“ deutlich genug in dieser Strophe, die einmal mit Worten

verstandhaft ausspricht, was sich gemeinhin sonst unausgesprochen vollzog: Bitte um Heil und Gewährung. Weder bei Keller, Meyer, Platen, noch bei Lenau, Heine und der Zahllosigkeit der übrigen Menge giebt es von dieser Regel eine Ausnahme. Überhaupt war ja durch Goethe, diesen Luther der Lyrik, die Natur Evangelium geworden; die Einzige geworden, die im Gedicht galt; es empfing, nachdem das Geistelement im Gedankengedicht – wie dem Schillerschen – beseitigt und Hölderlin vergessen worden war, die Genehmigung seiner Existenz von Gnaden der Natur; Gedicht und Natur waren eins.

Wie nun Hölderlin von diesem Gesetz eine Ausnahme gewesen war, in einer Richtung, war es nur Mörike, in der entgegengesetzten. Denn für ihn war sie die, tiefer als er, wesentlich Seiende; Erlöserin seiner Tragik, zu der er einging, und in der er unterging. Alle Übrigen waren mehr oder minder unglücklich; er war tragisch.

Mörike war fromm. Er glaubte an Gott wie das Mittelalter; aber er wußte sich wie es gefangen in seinem Menschsein; es war die erste und die letzte, die unablässige Pein seines Wesens: Gott liebend, nicht Gottes sein zu können.

Mein Herz, wie gerne machtest du dich los!
Nein:
Du schwankendes, dem jeder Halt gebricht,
Willst kaum entflohn zurück zu deinesgleichen.

„Zurück zu deinesgleichen" – diese Stimme hörten wir nirgend sonst im lyrischen Umkreis. Dem genügte der Trostaugenblick und die Erhebung; vom Verfallensein, von Unkraft, von innerstem Gebundensein an das, was sie nicht wollten, wußten jene entweder nichts, oder es war ihnen doch das, was sich von selbst verstand,

da sie – nicht Weltbürger wie Goethe, auch nicht eigentliche Gotteskinder wie Mörike, sondern Bürger waren, als solche zufrieden und unzufrieden: die Ungenüge, mit dem Empfinden, wenn man nur wollte, ein Höheres, Besseres haben zu können, sie war ein Glied der Daseinsgesetze; so war das Leben. Es war ein Gemisch aus trüben und heiteren, guten und bösen Stunden; was alles es ihnen war: Eingerichtetsein war es, und ihnen lag ob, es zu erfüllen. – Das jedoch war die Erkenntnis Mörikes: tiefer als Bewußtsein und heißeste Liebe, gebunden ans Menschsein, zurück – nicht zu wollen, sondern zu müssen zu seinesgleichen. (NB. Wenn in den obigen Versen steht „Willst zurück", so ist das ein Zeichen für die scheinbare Lügenhaftigkeit der Poeten, die immer gern die polare Vorstellung hereinziehn zu dem Ende eines stärkeren Scheins von Gebundenheit, oder von Unauflöslichkeit hier. Denn das Gesetz wird hier so als das Zwingende empfunden, das gemußt wird, daß sich gleichsam eine seelische Verkehrung begiebt: das Herz will, was es muß. Oder andersherum ist es das gleiche: das törichte Herz will, und weil es unabänderlich so verkehrt beschaffen ist, ist der Sinn der des Müssens.) Tief unter Neigung und Abneigung, Wollen und Unwollen, unter Sehnsucht und vorüberfliehenden Heils-Möglichkeiten, im Leben des Lebens gespalten zu sein, gefesselt zu sein an die Erde und seinesgleichen: das war Mörikes tragisches Wissen. Es ließe sich christlich verstehn als Beladenheit mit der Erbsünde, wenn nicht anzunehmen wäre, daß Mörike an keinen Gott glaubte, der ihn beladen habe.

Aber hört man nun wohl, aus wie tieferer, aus welchem Abgrund der Wahrheit, tiefer als Wissen, eine Stimme das „Du schwankendes, dem jeder Halt gebricht" tonlos nüchtern, nur wahr, aussagte, als jene Stimme plötz-

licher Munterkeit, die lerchenhaft unwahrscheinlich durch die Heiterkeit ihres unverhofften Trillerns erfreut:

Aus Finsternissen hell in mir aufzückt ein
Freudenschein:
Sollt ich mit Gott nicht können sein . . .
Was hielte mich, daß ich's nicht heute werde?
(Freilich, was hielte mich?)
Mich wundert, daß es mir ein Wunder wollte sein,
Gott selbst zu eigen haben auf der Erde!

„Mich wundert, daß es mir ein Wunder"! Welch allzu entzückend spitzfindige Wendung – und uns wundert, daß diese schöne Gewißheit dies einzige Mal nur von dem Dichter ausgesungen wurde, dieweil sie nun flüchtig anmutet wie ein Schmetterlings-Schatten. Und „Ein süßer Schrecken", heißt es, „geht durch mein Gebein". O wie vorübergehend, wußte er, wissen wir, diese süßen Schrecken! Denn daß auch er aus einem Feuer der höchsten Wahrheit herabzuckte, das ist nicht, sondern die Blitzes-Flüchtigkeit ist das Wichtige daran. Aber „der jeder Halt gebricht", das war immer, das war unabänderlich, das war der Fluch, und das Leben, und das Leiden.

Tragischen Wesens, voll tragischen Wissens durch und durch, das war Mörike. Und nun, da er in seinen ganzen Kräften rettungslos aufgereckt stand wie der jammervolle Schatten im Tartaros, lechzend nach der goldenen Frucht der Erlösung: nun neigte ihm in der Stunde der Gnade sich Gott und verwandelte sich. Er nahm die Gestalt der Natur an, und er ließ den Flehenden zu sich ein. Ja, den verwandelte er mit, denn er verschwand in ihr. Es war kein Einklang, keine Synthese, kein glückhaftes Verschmelzen menschlichen und göttlichen Daseins in der Gestalt der Natur; es war nicht, wie der Grieche in der vollen, ganzen, geisterzeugten,

sinnlich gestalten Menschenfigur aus Marmor den Einklang seiner übersinnlichen und seiner sinnlichen Welt im reichen Akkorde traf. Sondern es war zu dem Ziel des Erlöstseins, des Entbundenseins, ein Vernichten der Ichheit, ein Preisgeben aller menschlichen Eigenschaften, zumal der verstandhaften, bis auf das Gefühl, das Gefühl des Daseins, das schlagende, gangwirkende Herz.

Ganz, nein, ganz freilich geschah die Entäußerung nicht. Es reifte ja, unfaßlich, aber es reifte aus der dunklen Glut der Vernichtung ein ewiges Gold, das ungesucht hergefundene, mystische Glücksgebild; es reifte die himmlische Kristall-Frucht des Gedichts aus Stoffen der menschlichen Sprache, durchtränkt und beseelt von der göttlichen. Oh, da erblickt man das menschliche Wesen, die Seele, wie sie sich trunken aus dem Schlaftod der Umarmung hervorwindet, und nun, die noch göttlich warme, im Abkühlen beschlagen wird von einem Tau der Worte. Träger von Vernunft, scheinen sie gleichwohl nicht gemacht durch Vernunft, sondern scheinen sich gebildet zu haben in einem unbewußten Durchziehn ihres Elements, dessen festigenden Einfluß sie in sich saugen, um endlich hart zu werden in der nicht zu beschreibend süßen Beweglichkeit scheinbar organischen Lebens.

Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleißig mit Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.

So wird in einer kindlich reinen Musik, einem Lautenspiel von Vokalen – e-en und a-en und i-en in melodischem Wechsel –, von jenen Geheimnissen berichtet, die in Traumgesichten ihres Schlafs im Gehäus der Natur der Seele offenbar wurden.

Es giebt nur vereinzelte, kaum zwei oder drei Gedichte von Mörike, in denen das Vergehen, das gleichsam Unmenschlich-Werden restlos vollzogen ist; wo dann die Natur „selig in sich selbst", nur kundgemacht durch menschliches Leisten, für sich allein erscheint. Aber von Wichtigkeit ist nicht das; sondern man muß alle Gedichte Mörikes unter diesem Gesichtswinkel – nicht des Gelingens, vielmehr des Vergehen-*Wollens* betrachten. Um alle hat man, wie eine Verdichtung der von ihnen geatmeten und ausgeatmeten Atmosphäre, die linde Feurigkeit einer Strophe aus „An einem Wintermorgen" zu empfinden:

Einem Kristall gleicht meine Seele nun,
Den noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen;
Zu fluten scheint mein Geist, er scheint zu ruhn,
Dem Eindruck naher Wunderkräfte offen,
Die aus dem klaren Gürtel blauer Luft
Zuletzt ein Zauberwort vor meine Sinne ruft.

Niemand anders hat dergleichen jemals erreicht, aber auch niemand hat es gesucht, gewollt. Hier scheint die Verwandlung vollkommen, die Seele erlöst zur bewußtlosen Reinheit des Kristalls, und erlöst in das Geheimnis göttlichen Daseins: zu fluten und zu ruhn.

Möge man aber mich recht verstehn: In dieser Strophe erscheint das „Zauberwort", das die Dinge „vor die Sinne ruft", sie belebt, indem es sie bannt, das also kein andres ist als das Wort des Gedichts und das Gedicht selbst. Das erfordert aber höchstes Bewußtsein. Folglich habe ich nun alles wieder aufzulösen und zu verwerfen, was ich gesagt habe: vom Vergehen und der Bewußtlosigkeit und dem Wiederemportauchen, vom Schlaf und der Umarmung, vom Tau und der Essenz der Vernunft. Das alles, so ist es nun aufzulösen, waren Sinn-Bilder, um ein Unvorstellbares, Mystisches wahr-

nehmbar zu machen; sie hatten insofern die volle Wahrheit des Lebens; es war von ihrer aller Wesen etwas vorhanden; aber – und das ist es – etwas nur, nicht das Ganze, und das heißt, ihre Kraft, ihre Bewegung im Menschen, nicht ihr restloser Vollzug. Denn der Mensch hört niemals auf, seiner bewußt zu sein, außer in physischer Entkräftung; er geht niemals in etwas ein, das außer ihm ist, und doch vollzieht er alle höchsten Verwandlungen – in sich selbst. So ist all jenes: Schlaf und Wachsein und Traum, Verschwinden und Sichbewahren, Sein und Nichtsein: es ist alles zu gleicher Stunde in ihm, ein unbeschreibliches Wechselspiel seiner Elemente, seiner Kräfte, wo die Ahnung einer entferntesten Möglichkeit gewaltigere Kraft und Wirkung haben kann als bewußtestes Wissen – und Ahnung der Möglichkeit eines Schwindens, befeuert von Pein der Haft und von Inbrunst zur Freiheit, ist wie Briareus, der Riese, tausendarmig, die gewisse Allmacht der Bande zu zerschmettern, als wären sie Glas. – Alledies ist, und in ihm vor allem, für uns hier, ist und gilt der Sinn, den es alles hat: der Zwiespalt, die Tragik und das Verlangen nach Erlösung.

Wer die Wahrheit und das Wesen erkennen will, und wen meine Äußerungen überzeugt haben, so daß er mit so gerichtetem Blick sich zu Mörikes Gedichten wendet, der wird nun aus dem tiefen, dem Wesens-Urdunkel, das auch ihre hellsten Erscheinungen erfüllt, das eine Licht wie mit ultravioletten Strahlen hervorglühend spüren. Und er wird dann nicht meinen können, daß, was Mörike von den Übrigen sondert, schließlich nur eine Frage der größeren Qualität sei – künstlerisch – und der größeren Tiefe – menschlich. Hebbel, die Annette, C. F. Meyer, Georg Heym oder Trakl oder

Carossa haben aus ihrem Charakter, Willen und Können Dinge geschaffen, die weder Mörike, weder Goethe erschaffbar waren; weil niemand kann, was er nicht will. Wer so krank war wie Lenau, so durch und durch vergiftet, bei dem giebt es keine Fragen nach höher und tiefer; solch einer ist ganz. Und unter der Gesamtzahl von Mörikes Gedichten giebt es ganz so viele untüchtige und gleichgültige wie bei allen Andern. Aber Mörike war völlig anders als etwa Lenau, der nun wegen seines melancholischen Wesens verwandt anmuten könnte. Mörike war alles andere als *melancholisch*, und Lenau war aussichtslos, rettungslos, heillos. Mörikes Leben dagegen vollendete sich im Ertragen des immerwährenden Zwiespalts; im Kerker verhaftet hatte er Aussicht, Rettung und Heil in jeder begnadeten Stunde. Doch waren es Stunden, Gipfel, Erlösungen; die Ebene war die schwankende, der jeder Halt gebricht.

Aber dieses menschliche Gelingen der Erlösung ist es, das seine Gedichte zu einzigartigen, zu einmaligen Gebilden macht. Aus unzählbaren Richtungen der unzählbaren lyrischen Geister wurde die Natur immer von neuem in Angriff genommen, gesehen und erlebt, benannt und gedeutet, immer gut und tiefsinnig und schön und menschlich bedeutsam; aber immer nur gesehn und immer nur von einer Seite. Darum ließen sich die allesamt wegdenken aus unserm Wissen, die Wiederholer Goethes sämtlich: so würden die wenigen Gedichte Mörikes alles Wissenswerte und alle Möglichkeiten des Lebens ganz geben. (Hypothetisch gesprochen, denn allerdings kommt es darauf nicht an, so wie die Natur nicht einen Baum machte noch einen Vogel, der ein für allemal wäre, sondern eine Fülle machte und eine Völle, einen Reichtum und eine Verschwendung.) Dahier, bei Mörike, ist der September, einmal für alle Male, alles ent-

haltend und durch und durch; hier die ganze Nacht: „Gelassen steigt die Nacht ans Land“, und „Vernehm ich doch die wunderbarsten Stimmen“; hier die ganze höchste Einsammlung aller Lichtsüße, Heiterkeit, Herzensleichte: „Du rosenfarbs Hütlein wohl auf und wohl ab.“ Und hier der Frühling in seiner Ahnung, wie er nie war, noch wieder sein wird: „Horch, von fern ein leiser Harfenton!“ und dann: „Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen“, hier der Fluß, einmal und nicht wieder der Fluß:

Ich tauche mich mit Geist und Sinn
Durch die vertiefte Bläue hin
Und kann sie nicht erschwingen!

(O dieses „kann“, auf das das ganze Gewicht des Leibes gelegt ist, dem die ziehende Wassertiefe unendlich widerstrebt, da sie ihn trägt!)

Sie alle, die Andern, konnten und können uns etwas sagen, ja viel sagen, weil sie das Ihrige sagen; doch noch giebt die Fülle ihrer Etwas nicht das einmalige Ganze Mörikes, weil er nicht das Seinige sagt, sondern das Natürliche; weil er mit dem göttlichen, dem erlösungschon-gesättigten Griff der Allwissenheit das Rechte traf.

Nun haben jedoch auch die andern, die ein Lebensgefühl nicht nur im Natur-Bilde äußernden Gedichte den gleichen, durchdringenden Glanz der Einmaligkeit. Jene Dämmerungs-Gebrochenheit der vor Tage erwachenden Seele ist hier einmal wie sonst nie wieder in die seltsame Brüchigkeit der Verse, in solch eine Art abgeschlagener Stumpfheit geronnen: „Ein Stündlein wohl vor Tag“, in das verhallend Abklingende der dreitaktigen Zeilenmelodie. Tages-Anbruch wieder, der königliche Aufsprung des Gottes, ein einziges Mal für alle: „Auf einmal blitzt das Aug, und wie ein Gott der

Tag – Beginnt im Sprung die königliche Flüge.“ Und was wäre auch das „Verlassene Mädchen“ viel, wenn von seiner kindlichen Lippe nicht die ganze Welt- und Gottes-Verlassenheit der menschlichen Seele klagte mit dem untröstlichen: „O ging er wieder!“ Und was endlich wäre „Peregrina“, wenn das Gedicht uns nur die nicht ganz verständlichen Bruchstücke aus dem Leben eines Zigeunerkindes mitzuteilen hätte. Einmalig, unbegreiflich, ein seelischer Trauerfalter, erdfremd wie Mignon, ist Peregrina, Schicksals-Bild aller Liebe, ja Sinnbild und Seele aller unsrer Irrungen und Irrfahrten, Seele der Seelen, das Göttliche selber, das heimatlose Wesen, Christi Schwester, pilgernd wie er, „arm und sehr gering“, „arm, zerrissen, unbeschuht“, endlich selber irre geworden im irdischen Labyrinth, noch göttlich im Herzen, aber verlorenen Wissens, segenhaltig verflucht zum Entweichen, und es ist ein letzter Strahl der ewigen Wahrheit, der abschiednehmend aus dem Wahnsinn blitzt:

Sie küßt mich zwischen Lieben noch und Hassen,
Sie kehrt sich ab und kehrt mir nie zurück.

Es sind heute mehr als zehn Jahre verstrichen, seit ich die Lebensgeschichte Mörikes gelesen habe, zu lange Zeit, um mich an Bestimmtes erinnern zu können, und nur unbestimmter Züge erhielt sich die Erscheinung eines leiblich kranken und seelisch vergrämten Menschen. Eines, der an der Erfüllung nicht nur seiner göttlichen, sondern auch seiner irdischen Möglichkeiten verhindert und wie ein Gelähmter war. So blieb mir ein Schein seines Gesichts, des bleichen, mit leidend verkniffenen Lippen von Einem, der am Fenster stehend unbewegt durch die Scheibe in einen vormärzlichen Garten blickt.

So aber, wie ich ihn mir denke, ist mir's unvorstellbar, daß ein so tiefer wissender Mensch wie er nicht um die relative Besonderheit und Vorzüglichkeit seiner Leistung gewußt sollte haben: wie hoch sie ihn erhöhte über seine Epoche. Wenn ich mich aber nun seinem Gedicht „Früh im Wagen" zuwende, so sei nicht der Anschein erweckt, als habe der Dichter von dessen Gehalten unser heutiges Verstandes-Bewußtsein gehabt. Zu wissen, was man will, und es zu leisten, war Platens Sache; was daraus entsteht, eine Art Meisterhaftigkeit der Kunst, wie er sie besaß. Aber das Geheimnis eines Dichters wie Mörike ist die Gabe, unwissenden Bewußtseins auch die Gesamtheit seiner zum Leben drängenden Kräfte zu beherrschen; zu sein, nicht dies oder jenes zu wollen; oder zwar nur dieses zu wollen, jedoch im Vertrauen auf ein darüber hinaus *Wesentliches*, den göttlichen Überschuß, der das wahre Leben enthält; auf diese Art folglich weitaus mehr zu geben, als da ist, in einer solchen Erfülltheit jedes Wortes mit vielfältigem Dasein, wie der Mensch selber, Gefäß von Unendlichem. Kurz, es ist die Erfüllung der Schlegelschen Forderung: daß in einem guten Gedicht alles Absicht und alles Instinkt sein müsse, in einziger Vollendung.

Um aber zu zeigen, wie sehr jedes Wort hier und jedes Bild von erlesenster, die Ganzheit erfüllender Notwendigkeit sei, lege ich zwei andere Gedichte vor, die den gleichen Zustand gestalten. Das eine ist von Detlev von Liliencron und lautet:

Heimgang in der Frühe

In der Dämmerung
Um Glock zwei, Glock dreie,
Trat ich aus der Tür
In die Morgenweihe.

Klanglos liegt der Weg,
Und die Bäume schweigen,
Und das Vogellied
Schläft noch in den Zweigen.

Hör ich hinter mir
Sacht ein Fenster schließen,
Will mein strömend Herz
Übers Ufer fließen?

Sieht mein Sehnen nur
Blond und blaue Farben?
Himmelsrot und Grün
Samt den andern starben.

Ihrer Augen Blau
Küßt die Wölkchenherde,
Und ihr blondes Haar
Deckt die ganze Erde.

Was die Nacht mir gab,
Wird mich lang durchbeben;
Meine Arme weit
Fangen Lust und Leben.

Eine Drossel weckt
Plötzlich aus den Bäumen,
Und der Tag erwacht
Still aus Liebesträumen.

Und nun die Ausgestaltung desselben Stoffes oder Erlebnisses bei Hans Carossa:

Heimweg

Dämmert mein Garten?
Rauscht schon der Fluß?
Noch glüht mein Leben
Von deinem Kuß . . .

Noch trinkt mein Auge,
Von dir erhellt,
Nur dich, nur deinen Bann
Im Bann der Welt.

Vom Himmel atmet
Des Mondes Traum,
Bleich webt eine Wolke,
Grün schmilzt ihr Saum . . .

Das Wasser führt Schollen
Herab aus der Nacht,
Es trägt jede Scholle
Von Licht schwere Fracht.

Eine Harfe von Drähten
Summt in der Allee,
Spuren von Rädern
Glänzen im Schnee,

Glänzen und deuten
Heilig zu dir zurück, –
Ich weiß, daß du noch wachst
Tief, tief im Glück . . .

Der Schirm deiner Lampe
Färbt dich wie Wein,
Du hauchst in das Eis
Deines Fensters hinein,

Deine Augen träumen
Herüber zum Fluß, –
Du bist nur noch Leben
Von meinem Kuß . . .

Und nun zum dritten Male von Mörike:

Früh im Wagen

Es graut vom Morgenreif
In Dämmerung das Feld,
Da schon ein blasser Streif
Den fernen Ost erhellt;

Man sieht im Lichte bald
Den Morgenstern vergehn,
Und doch am Fichtenwald
Den vollen Mond noch stehn:

So ist mein scheuer Blick,
Den schon die Ferne drängt,
Noch in das Schmerzensglück
Der Abschiedsnacht versenkt.

Dein blaues Auge steht,
Ein dunkler See, vor mir,
Dein Kuß, dein Hauch umweht,
Dein Flüstern mich noch hier.

An deinem Hals begräbt
Sich weinend mein Gesicht,
Und Purpurschwärze webt
Mir vor dem Auge dicht.

Die Sonne kommt; – sie scheucht
Den Traum hinweg im Nu,
Und von den Bergen streicht
Ein Schauer auf mich zu.

Ich denke, es ist staunenswert, von welcher *Festtags*-höhe man nun herab auf den *Alltag* blickt, von dem man aufstieg. Die Schwächlichkeit des ersten Gedichts ist allzu ersichtlich. Es ist keine Strophe, ja kaum eine

Zeile, wo das Wort diejenige Unerschütterlichkeit und Notwendigkeit hat, die es als vom Gefühl nicht ergriffen und verwendet, sondern aus ihm erschaffen anzeigte, – d. h. am besten gelungen ist noch die erste Hälfte, da die Rhythmik noch frisch und kräftig war; sie, die das Beste am Ganzen ist, die aber in der zweiten Hälfte merkwürdigerweise im selben Maße erschlafft, wie das Lebensgefühl des Autors sich zu steigern scheint. Aber auch das wohl nur scheinbar; es wird in Wahrheit nicht kräftiger, spannkräftiger – da dann Verdichtung des Rhythmus wie der Sprache die Folge sein müßten, sondern es wird nur gerührter, schwärmerischer, empfindsamer. Der Dichter, nach Art und Weise der empfindsamen Menschen, fühlt nicht mehr, sondern er fühlt sein Gefühl, wird verliebt in es, in seine Größe, und so steigert er sich in die Tränenseligkeit: „Will mein strömend Herz ...“ In solchem Zustand, wie für den weinerlich Aufgeregten jede Kleinigkeit hinreicht, ihm Tränen zu entlocken, scheint jedes Wort von Gefühlen zu schimmern, d. h. wie ich schon sagte: das Empfinden ist kein zeugerisches, sein eigenes, seine höchst besondre Lebendigkeit gestaltendes Wort zu erschaffen, sondern es greift nach Worten, die es auf sich deuten sieht; weil sein empfindsamer Glanz, wie wenn man die Dinge durch Tränen sieht, alles in Glanz taucht, so erscheint glänzend und gewaltig, was in Wirklichkeit matt und stumpf ist: „samt den andern starben“. Und nun erst die gänzlich nüchterne, nur Prosa aussagende Strophe: „Was die Nacht mir gab“ oder gar die armselig abgegriffenen „Liebesträume“ des Schlusses. So daß, von hier aus gesehen, auch der Eingang sein Leuchten verliert und aus der Alltäglichkeit der Bemerkungen nur ein paar Gipfel – das Klanglos, das Schweigen der Bäume, die Morgenstimmung – hervorragen. (NB. Morgen-

weihe analog Fahnenweihe ist schlecht gebildet, da die Fahne geweiht wird, aber der Morgen der Weihende ist.)

Carossas Gedicht ist eins von den jugendlich schwächeren des Dichters – was zwar nur kenntlich wird im Abstand von den alles himmelhaft überragenden Mörikeschen Strophen. Aber welche Spannkraft des Lebens-Zustandes, in der zitternden Leisheit der ersten Frage hervorschwellend und durchbleibend bis zum Ende. Hier ist schon kein Wort anders denkbar, als es da ist. Die scheue Verwirrung der Eingangsfragen, die unbeantwortet fallen gelassen werden, drückt die gleiche, die erhabene *lyrische Sinnlosigkeit* aus, mit der Goethe dem Laub zuruft, es solle fetter grünen – da die grammatikalische Form nur der sprachliche Notbehelf ist, durch den das Gefühl sich trägt. Stärker wirkt die Unregelmäßigkeit der Eurythmie Carossas als die Melodik Liliencrons. „Vom Himmel atmet . . .“ herrlich, obwohl vermutlich Verlainesche Reminiszenz an Rhythmik und Stimmungsgehalt des „La lune blanche . . .“ Das: „schwere“ – von Licht schwere Fracht –, wie wirkt es beschwerend auf den Takt und das Empfinden, dadurch, daß die Vershebung mit ihm beladen wurde. „Glänzen und deuten . . .“ es ist alles kostbar. Nur: „tief, tief . . .“ ein kleines Nachlassen, auch hier aus Überschwang. Aber dann strömt das Gedicht in tiefer Eile, in großer Wirklichkeit zu seinem Schluß, der den Anfang küßt, den Kuß der Liebenden durch den des Geliebten erwidernd. Es ist schönste Form: solange das Gedicht währt, gradaus rollende Linie, und am Ende doch Kreisbogen. Ein so gebautes Gedicht wiederholt geheimnisvoll in seiner Bewegung die unsre über die Erdkugel hin, da wir, scheinbar auf ebener Fläche uns bewegend, in Wahrheit die Kugel umrunden.

Jenseits von solchen noch so lieblichen Gesetzlich-

keiten ruht, nein schwebt Mörikes Gebilde, wie ein Kosmos, ganz allein in sich selbst, ohne Ähnlichkeit mit etwas. Es sei nicht außer acht gelassen, daß es auch technisch, mit zwei Reimen in jeder Strophe gegen nur einen der beiden andern, das kunstvollste der drei ist. Seine Rhythmik ist einzig und schlechthin wunderbar. Die durchgehaltene Katalexis, die sogenannte männliche Reimendung, hat hier das Geheimnis der Wirkung, daß jede Zeile, wie durch einen zartesten Anprall am Ende, in sich zurückgleitet; immer flutet ein Wellenschlag im Gefühl vom Ende gegen den Anfang zurück. Aber eine höhere Wirksamkeit liegt noch darin. Der Rhythmus Carossas, in dem das Gefühl aus einer süßen Gebundenheit, eilend, vorwärts und immer vorwärts drängend, zu flüchten scheint; wissend, daß es sich nicht entrinnt, doch fortstrebend und so nur tiefer in sich selber hinein (da es, endlich endend, nur wieder in den Anfang trifft): dieser Rhythmus ist der eines Zustandes, eines – nur – menschlichen Erregungszustandes und als solcher freilich der allerhöchste, weil der eines mit Glück Überfüllten und doch noch sich Sehnenden, aus dem Glück seiner Liebe wie nach einer höheren Liebe und höherem Glücke Verlangenden. So drückt sich die höchst menschliche, die selige Ungenüge, die ewige Tragik wundervoll aus. Und schon, als die Flucht sich ins Vielfache verlieren will – Mond, Wolke, Schollen, Drähte, Allee tauchen auf und schwinden im eilfertigen Wechsel –, da wirkt die Beachtung der gegenständlichen Erscheinung – der immer noch forteilenden Räderspuren – besinnlich: forteilend, deuten sie doch zurück – und erfährt man nun, welche Reue es war, die das demütig plötzliche „heilig" – heilig zu dir zurück – hervorrief? Und daß die Geliebte erst heilig gesprochen werden mußte, um ihre Zauber kräftig zu machen gegen die der „seligen Sehn-

sucht"? (Jmmer wenn der Mensch fühlt, fühlt er zwiefach.) Aber nun ist die Beruhigung da – doch nicht ganz. Denn trotz der tröstlichen Sicherheit: Ich weiß, daß du noch wachst . . . geht es nun mit verdoppelter Eile den Weg zurück, mit Reuehast in die neue Flucht das Drängen der ersten hineinziehend, flüchtend hinein in die purpurne Liebes-Leiblichkeit, in das Glück der Gegenstände, die vom Hauch der Geliebten geheiligt wurden.

Jenseits von solchem Mörike. Wie in sich beschlossen in tiefen Ordnungen sein ganzes Gedicht, so in sich gehalten bleibt jede Zeile, eben durch jenes zarte Insich-Zurückfluten. Hierin erscheint das innerste Wesen des Gebildes, Wiederholung, immer die gleiche Wiederholung; das ist Abstraktion, Ornament, Geometrie. Damit ist gesagt, daß die Lebendigkeit, die in diesem Werk sich gestaltet, in einer tieferen Sphäre haust, als die des Carossaschen; nämlich in der, unterhalb von augenblicklichen Zuständen der Höhe, der Erhebung gelegenen, wo nur Leben ist, nur Sinn des Lebens, nur die Gewalt des ewigen Lebendigseins, die allem Lebendigen zu seinem Dasein verhilft, allem seinen heiligen Sinn giebt, Gestirnen und Wolken, Natur und Kreatur und – nur – darunter auch dem Menschen. Die Lebendigkeit Mörikes, mit einem Wort, ist geschöpft aus der kosmischen; die kosmische stellt sich in ihr dar.

Daß da so etwas sein müsse, hat freilich auch Liliencron vernommen, und ein Streben ins Allsein macht sich in seinen überfließenden Erweiterungen kund: deckt die ganze Erde. Während aber er, ohne es zu merken, nur in seine engeste Enge zurückfällt mit dem stumpfen Aussagen von Meinung: wird mich lang durchbeben . . . bleibt bei Mörike alles ungesagt, erscheint alles gestaltet, erschaffen. Im Gegenteil hat sein Wille Ausdehnung so

wenig nötig, weiß er so wenig davon, daß er, wo Liliencron das Augenblau der Geliebten über den Himmel ausbreitet, es vielmehr ganz gegenständlich beschränkt: ein dunkler See vor mir. Aber so sehr wirkt die alles erfüllende kosmische Gewalt, daß gerade in die Beschränkung, in die Verhinderung aller Aussicht das All hineingedrängt wird: der dunkle See füllt im magischen Augenblicke die Welt aus; er ist alles. Ur-Nacht, Purpurschwärze bricht ein. Und nun – o Himmel, nun, da die Sonne aufspringt, nun ist es, als ob sie zum erstenmal aufginge. Wie im Schöpfungs-Augenblick, ungeheuer groß, ungeheuer blendend, tritt die ewige Majestät des Lichts ihren Gang an, und von Geisterstimmen erschallt jenes Ach:

Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach.

Und was für Worte? Die Sonne kommt ... Weiter nichts. Nüchternheit, heiligste Nüchternheit; schlichteste Aussage – und dann löst alles sich auf in den goldenen Schauerregen, in dem das Herz sich zusammenkrampft: Und von den Bergen streicht . . . Nichts andres als ein Naturvorgang, ein Windwehen wird angegeben; aber wie aus Purpurschwärze und verschwindenden Traumwolken die Berge auftauchen, sind es mehr als Berge, riesige Erscheinungen des Weltseins, und die Seele löst sich in ewige Schauder auf unter ihrem Atem.

Das Gedicht ist ohne erkennbare Gesetze. Jede Zeile ist für sich allein, und so ist jede am Anfang, am Ende und in der Mitte des Ganzen, und das Gedicht hat weder Anfang, noch Ende, noch Mitte. Um alle die brauchte es nicht zu sorgen. Das heißt freilich nicht, daß es nicht technisch komponiert wäre. Ich denke, es genügt, wenn ich auf die Teilungen hinweise: 1 + 2 + 2 + 1 Strophe,

um die schönen Ordnungen alle zu offenbaren. Aber diese, die nur vorhanden sind, damit nichts, auch an der Oberfläche nicht das geringste, zur Vollkommenheit fehle, sie gleichen den Ordnungen, in die unser Auge zu Sternbildern Welten zusammenzieht, die von solcher Bildhaftigkeit nichts wissen; die, für uns in einer Fläche erscheinend, einander jahrefern verteilt sind durch Tiefen des Raums – die aber freilich ihren tiefen, allgemeinen Zusammenhang haben im System, in unser aller Lebensgemeinschaft von Gnaden der Sonne.

Ein Kind begreift das Gedicht; aber dies ist das Wunder: schlicht wie das tägliche Wort, deutlich wie das nächste Ding, begreiflich für den einfältigsten Verstand, aber unermeßlich erfüllt mit Sinn und Bedeutung, mit ewigem Leben, im Tropfen Tau eine Welt: kein Heros kann Höheres tun, es ist einziger Lebensvollzug durch den Menschen; es ist: das Kleinod.

Ich muß, da nicht annähernd ausgeschöpft wurde, was das Gedicht an Lebensfülle enthält, noch einmal beginnen.

Bei Liliencron ist es Morgen; einfach Morgen, Helligkeit, weiter nichts, die Idee gleichsam des Morgens, besser: das Typische von Morgenstimmung wird gegeben, und mit der Abschiedsstimmung verhält es sich ebenso: ein Abschied unter tausend alltäglichen, die typische Äußerung für jenes Gefühls-Gemisch einer Trennung vom Einzelnen und Bindung ans Allgemeine. Wenn Carossa dies auf die früher beschriebene Weise vertieft, wenn er zugleich den Zustand gegenständlich und eigen macht durch die besondere Lebendigkeit einer Schneenacht, so fehlt ihm doch die Magie der Notwendigkeit und gerät vielmehr der Anschein von Zufälligkeit herein. Mag durch Schnee, Nacht und Kälte sein

Gedicht an Charakter gewinnen, so doch nicht das Wesen des Abschieds, das an keine derartigen Äußerlichkeiten gebunden ist; Charakter verleihen hätten auch eine Sommer- oder Herbstnacht können. – Aber

Es graut . . .

Weder Nacht ist es hier, weder Morgen. Dieses „Es" ist – man verzeihe das unwillkürliche und nur scheinbare Wortspiel – vergleichbar dem Ur-Es, aus dessen erstem Ertönen Richard Wagner die ganze Musik des Nibelungenringes herauslöst. In diesen zwei Worten, ohne weitere Ausmalung, ist schon alles, das ganze Gedicht enthalten und vorvollendet – nämlich das Zwischensein, das Schwanken der Seele in dem ewigen Zwiespalt zwischen Gottheit und ihresgleichen; der „Schauer" der Endzeile im Grauen des Anfangs. Denn nun ist im folgenden schon alles Symbol, schon alles seelisches Wesen in der Überfüllung des landschaftlichen, und der Morgenreif bedeckt erstarrend das Herz mit Leblosigkeit, mit Unentrinnbarkeit, und Morgenstern und Mond und der Fichtenwald stehen an keinem andern als dem zeitlosen, inneren Himmel der Seele (während es für Liliencron unerläßlich ist, die Alltags-Uhrstunde anzugeben).

Uns gemahnt hier eine Erinnerung an das „Tagelied" der Minnesangszeit. Seine schematische Form war die eines Zwiegesprächs zweier Liebenden, die der Stundenruf des Wächters aus der geheimen Seligkeit erweckt und trennt. Unter dem sonst so süßen und heitern Klagegezwitscher des Minnesangs erscheint wunderbar einzig diese starre Form des Tragischen, und bei keinem so wie bei dem dunklen Wolfram, wenn er mit Gewaltsamkeit anhebt:

Seine Klauen
Durch die Wolken sind geschlagen . . .

Der Inhalt des Zwiegespräches der Liebenden ist ein Wettstreit: ob es schon wirklich Tag ist oder nicht, ob der Ritter scheiden muß oder nicht – so wie in Julias Versen beim Shakespeare: „Es ist die Nachtigall und nicht die Lerche.“ Aber der mystische Gehalt des tragischen Zwiespalts, des menschlichen Ur-Leidens überschwebt die Unglücks-Leichtheit des Minnespiels, und welchen Sinn es in Wahrheit habe, das findet einen wunderbar süßen Ausdruck in dem Umstand, daß es nicht, wie es uns männlich-natürlicher anmuten möchte, der Ritter, sondern allemal die Dame, die Liebende ist, die ihn zurückhält, die ihm ausreden will, daß es wirklich der Wächterruf ist, den er hörte, Tagesanbruch ist, was er zu sehen glaubte. Man braucht kaum des Zusammenhanges von Minnedienst mit Mariendienst in jener Epoche zu gedenken, um den Menschen umfangen zu sehn von dem weiblichen, liebenden Arm der Gottheit, und wie er sich losreißen will, weil er muß, um des Tages und der alltäglichen Forderungen willen. Gottheit, Liebe, Festtag dahier, Erde, Alltag, Verfallensein dort: das ist die *alba*, die gespenstische weiße Morgenstunde, der bleiche zeitlose Streif zwischen Nacht und Tag, wo die Seele des Schuldigen aufwacht ins Bewußtsein ihrer Verlorenheit, wo der Selbstmörder geht, um sich zu richten.

So ist mein scheuer Blick,
Den schon die Ferne drängt,
Noch in das Schmerzensglück
Der Abschiedsnacht versenkt.

(Nur nebenbei sei gewiesen auf die Bindung dieser vier Zeilen durch den alliterierenden Sch-Laut, und wie sie durch eine leise Akzentverschiebung immer geheimer und so insgeheim tiefer wird.) So ist bei Mörike nun alles innerlich geworden; statt des zwiesam tröst-

lichen Minnespiels das tödliche Einsamsein der Seele, der durch die äußeren Dinge, Mond und Morgenstern, das Geheimnis ihrer Zerrissenheit gleichsam wider Willen aufgelöst wird. Allerdings darf man ahnen, daß die Trennung selbst, des Liebenden von der Geliebten, anders als bei Carossa und Liliencron, eine tiefere, eine Trennung für immer ist. Noch Undenkbarkeit des Lassens und doch schon Lockung eines neuen Erreichens – und schon glaubt das immer schwankende Herz, „dem jeder Halt gebricht", das kaum verlorene, noch unverschmerzte Glück der Erlösung in tausend Möglichkeiten der Ferne schweben zu sehn.

Es läßt sich hier zum letzten Erkennen durch Vergleichung nur das Mächtigste vorstellen, was wir besitzen, Goethes: „Ist es möglich, Stern der Sterne", wo es heißt:

Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum erstenmal!
Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben,
Was erst auseinanderfiel.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört;
Und zu ungemeßnem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
Wenn er nur sich faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.

Goethes Gedicht ist, bis zu seinem roten Morgen – im

Gegensatz zu dem grauen oder weißen Unlicht vor Tage – und bis zu der, Goethes Art des Welteinklangs einzig formulierenden Zeile des „Musterhaft in Freud und Qual“ (d. h. in beiden sich menschlich, liebend, festlich, tüchtig betätigend), das vollendete Gegenbild zu dem unsern. In dem Wiederfinden, in dem zeugerischen Verschmelzen der Liebenden, fühlt der Dichter die Welt Gottes noch einmal erschaffen, und „also fort und fort“ in jeder Vereinigung der Liebe vollzieht sich das gleiche: Welt-Werdung, Uranfang immer von neuem, Anfang an jedem Punkte der Bahn, oder die Weltallskugel Pascals, deren Mittelpunkt überall, deren Umfang nirgend ist. Liebe als Bewegung des Alls empfunden, macht es unendlich, denn immer ist Anfang, immer Werden, immer Zeugen. Die unbeschränkte Einmaligkeit des Goetheschen Gedichts, durch die Größe der Gestaltung erhöht, durch kleine formale Gebreste nicht wesentlich geschädigt, ist hierdurch vollendet.

Und so empfängt es seine Polarität durch Mörikes Dichtung, die ihre Richtung vom entgegengesetzten Pol hernimmt. Hier ist Trennung; nicht irgendeine, sondern alle erdenklichen Trennungen des wirklichen Lebens und darüber die Abschiedshaftigkeit unseres tragischen Daseins ist zu Gestalt geworden. Ein unaufhörlich wiederholtes Getrenntwerden vom Göttlichen, im Augenblick des Erreichens Immer-wieder-von-ihm-scheiden-Müssen: das ist unser Leben. Immer und überall ist Ende, Abfall von Gott, Rückfall ins Irdische, Verklammerung, Unfreiheit, Sterben. Und dieses, mit den Worten jener Strophe nur gesagt, so wie Goethes ganzes Gedicht ein gesanghaftes Sagen ist: es konnte nicht in der Darstellung des Sturzes, der Trennung selber gestaltet werden, denn das wäre nur Augenblick. Bei Goethe alles: hier konnte der Augenblick nichts sein –

das haben auch Carossa und Liliencron gewußt. Sondern hier kam es auf die Dauer an, und gebildet werden mußte der tragische, der gebrochene Zustand des Immerseins, der währenden Halbheit, des Gespalten- und Schwankendseins zwischen Nähe und Ferne, entgleitendem und nahendem Glück, zwischen Hoffnungslosigkeit und Hoffnung. Hoffnung: Wenn der Stern der Liebe über Goethe in der Hand des Glaubens erschien, so über Mörike in der Hand der Hoffnung.

Darum also geschieht das so, daß die Sonne riesenhaft und wie in nie gewesener Neuheit und deshalb wieder so erschreckend, so unglaubhaft und so unmöglich hereinbricht, daß nicht Entzücken, nicht Zuversicht oder gar Einklang bewirkt werden –, sondern – die Träume zwar von ihrer Übergewalt verscheucht werden, aber gleichsam unerhellt, freudlos, in bleibender Vortages-Unbestimmtheit die Seele nur wie ein Organ ist, zu fühlen, einen Lebenshauch dunkel, geblendet zu fühlen und an ihm zu schaudern:

Und von den Bergen streicht
Ein Schauer auf mich zu.

So mit Ungewißheit, so im dumpfen Gefühlszustande des Da-Seins anhaltend, schließt das Gedicht in seinen Anfang hinein; und wer es nun liest, dem wird im Herzen auch nichts bleiben als Schauder; Tag-Grauen des Anfangs und Tag-Grau des Endes, und so immer weiterhin Tag-Grauen, doch niemals Sonne, nur der unendliche Schauer einer nie sich der Nacht entwindenden Frühe.

ÜBER LUDWIG STRAUSS

WENN ich im Eingange meiner Anmerkung zu G. E. Lessing die vielfache Kräfte-Verschlingung unseres menschlichen Wesens geschildert habe, wo durch die verschiedenen Schichten des Un- und Unter-, des eigentlichen und des Über-Bewußtseins die nie sich leerenden Eimer eines Paternosterwerkes in unaufhaltsamer und endloser Rückläufigkeit steigen und sinken; wenn ich auf die Gefahren hinwies, die für uns hinter einer Verflochtenheit von einander widersprechenden Antrieben lauern, und auf etwas wie ein Sternen-Glück, das, hineingewebt in das zarte Tuch unseres Daseins, die Fehlfarben tränkend, die sich bildenden Knotungen kreuzend, soviel an Harmonie zu bilden vermöge, wie in der allgemeinen Wirrnis hier unten nur eben möglich ist; so daß, wie Herder es äußert:

Krümmen und Mißgestalt
Sich zur Schöne des Ganzen ziehn —

so giebt, sich auf dieses zu besinnen, die Erscheinung des Dichters Strauß allen Anlaß. Ja, was an poetischen Bildungen von ihm vorliegt, gewährt dem ersten wie noch dem tieferen Blick einen verhältnismäßig so kräftigen Schein von Gänze oder von solcher Wohlweisheit seiner Natur in der Berücksichtigung der Widersprüche und der Kräfteverteilung: daß man die Wesens-Bestandteile erst einzeln suchen und ihre Verschiedenheit sich bekennen muß, um so Widerstreit wie Glückhaftigkeit zu erkennen, die hier diese, dort jene zum Siege vereint.

Es finden sich, um sie vorweg zu zählen, die folgenden Elemente gemischt: ein jüdisches und ein germanisch-gotisches, ein apollinisches und ein dionysisches,

ein rheinisch deutsches und noch in höher gelegener Bewußtseins-Spaltung ein metaphysisch abstraktes und ein naturhaft empfindendes Element. Dies die mir zählbaren, doch sind der unzählbaren vielleicht noch mehr.

Die hier vorliegenden zwei Gedichtbände[1] bringen nun die polare Bestimmtheit seines Wesens, die zugleich eine tragische ist, auf das klarste zur Anschauung. Als Muster für das frühere, jüngere Buch diene das erste und eins seiner schönsten Gedichte:

Vorfrühling

Da die Bäche gedoppelt stürzten vom Gebirg
Und Weg und Äcker zerrissen von Spiegeln des Himmels
Und Wälder nackend brachen und schrien im Wind:
Unter grau wechselnden Wolken,
Den wetternassen im blendenden Äther,
Wie wurde mir groß die Brust!

Da schütterten die Seele mir
Wie lockere Erde die Quellen
Künftiger Taten. Was für alte, goldne
Tage heilig bewahrt im Keime atmet,
Regte sich schmerzlich und trieb und riß sich lichtwärts,
Und glänzend traten unverstandene
Worte mir, göttliche, mächtig,
Daß ich erschauerte, auf den Mund,
Fremde Blitze mich sprengen wollten herzher.

Du aber lehrtest, geduldiger, mich,
O reiner Frühling, deuten die Zeichen, daß
Es alles einst gewähre, des gütigen Jahrs:

[1] Wandlung und Verkündung (Insel-Verlag); Die Flut Das Jahr Der Weg (Weltverlag).

Im kühlenden Wind der Knospen
Die reife Sonne ahnend zu atmen und,
Daß dauernd gestaltet
Es ruh und blühe,
Das gewaltige Herz an Blumen
Zu stillen in der Brust.

Gewahrt hier der oberflächliche Blick etwas wie eine hölderlinische Geste? Zugegeben das „heilig" und den „Äther" – ich gewahre sie nicht, aber statt dessen fördert mir ein Blick in die tiefern Bezirke entschieden ein Hölderlinisches zutage. Und das wäre?

Es ist aber, bevor sich an die Beantwortung dieser Frage gehen läßt, ein Wort geboten über die dichterische Wesensart, die wir nach ihrem höchsten Verkörperer die hölderlinische nennen dürfen.

In Hölderlins Nachlaß sind, wie man mir berichtete, seltsame Papiere gefunden worden; solche nämlich, bedeckt nicht mit Worten und Schriftzeilen, sondern mit jenen Strichen und Hakenbogen, die wir zur Bezeichnung von Versarten zu verwenden pflegen. Eine Tatsache, so wunderbar, daß sie wie keine in die Geheimnisse von Geburt und Wachstum des Gedichts hineinzuleuchten vermag.

Daß jenes mit dem Verstande herauszulösende Ding, das man Inhalt nennt, innerhalb des ganzen Wesens des Gedichts von einer solchen Belanglosigkeit ist, daß sie so viel wie seine Verneinung bedeutet, darf als erwiesen betrachtet werden. Nur weil unsre Sprache behaftet ist mit Verstandes-Wirkung; weil das Gedicht ein sprachliches Gebilde ist, läßt sich ein verstandhaftes Element nicht ausschließen; sein Fehlen würde so störend wirken wie bei einem Menschen selbst, wäre er übrigens noch so vollkommen; aber sein Dasein hat keinen als den geringen Sinn einer natürlichen Haltbarmachung

oder eben den negativen, die Störungs-Vermeidung. – Ich gehe aber weiter und verneine selbst das Vorhandensein eines Stoffes in dem Betracht, daß ihm jegliches Eigenwesen, jede Daseins-Selbständigkeit mangelt; und insofern er gar nicht vorhanden ist ohne die bestimmte Form im Gedicht; so daß, wie in der Folge sich zeigen wird, in der Tat gesagt werden kann: früher da als der Stoff ist die Form.

Denn betrachte man jene Tatsache der wortlos aufgezeichneten Chiffern für Verse. Diese sind bereits eine gleichsam noch ideale und die zarteste erste Verleiblichung der Gedicht-Seele, des Rhythmus. In ihnen läßt sich der Zustand der zum Gesange sich sammelnden, aufbrechenwollenden Seele bis nahe zum Ursprung aufspüren. Man glaubt sie zu sehn, in der süßen, flüchtigen quellenden Morgenröte des höheren Lebens; in dem zeitlosen Augenblick der Gott-Ergriffenheit, schwebend zwischen Tage und Nacht in dem unendlichen Zustand der Sprachlosigkeit.

Sprachlosigkeit, das ist es. Wir haben im täglichen Leben, um das Übermaß eines Erschrockenseins kundzumachen, den Ausdruck, zu sagen, daß wir sprachlos sind. So, ganz so, muß man es sich vorstellen – aber wie kann ich vorsichtig genug sein, um die zarteste Bildung mit dem Wort zu ertasten? Man muß sich zuerst die Vorstellung einer allgemeinen geistigen Existenz machen, ja, einer Ideenwelt; eines Reiches aller, nachmals in unserm Bezirk ins Leben tretenden, geistigen Dinge, wo sie als Möglichkeiten, als Ungeborene versammelt sind. Unter ihnen die Gedichte. Und nun naht sich ein solches Ungeborenes von dorther; naht sich einem Menschen, der bereit ist zur Empfängnis. Und wenn man sich nun, um recht verstehen zu können, eines der vollkommensten Gebilde aus Hölder-

lins Geiste vor Augen ruft und in seiner Gestalt sich verkörpert denkt die heiligste, reinste, zum Empfangen des höchst Reinen geläuterte Menschen-Art, das Idealbild des Sängers: so wird man den Schauder, die Angst empfinden, mit der ein solcher das Nahen aus Jenseits erwartet. Doch nein, er erwartet es nicht. Er ist bewußtlos wie Maria, er ist nur rein, gefaßt auf alles, „heilig nüchtern".

Plötzlich bricht es herein. Plötzlich zerspringt das Gehäus, und der Engel der Verkündigung steht im Riß. Noch die höchst Lebendige, die Erscheinung selber nicht; nur ihr Bote, der ansagt, daß sie sei. Ihr Bote – und doch schon sie selber, die ihr eigener Bote ist, in einer so wunderbaren Gleichzeitigkeit, wie die alten Maler sie ausdrückten, wenn sie auf dem Bild der Verkündigung zu dem Engel auch die niederflatternde Taube malten. Die Empfängnis vollzieht sich im Augenblick der Verkündigung; die Botschaft ist die Empfängnis.

Wird mans empfinden, wenn ich nun sage: durch den vom Hereinbruch des himmlischen Daseins Entsetzten geht ein unermeßlicher Ruck. Durch ihn geht der Riß der Geburt: der Verwandlung. Der Mensch, der Alltag fällt ab, tot, vernichtet; aber sein Unsterbliches tritt in den Festtags-Leib. Er verwandelt sich in das Heilige, in das höhere Sein. Er ist so sprachlos, wie nur ein an allen Gliedern Gelähmter sprachlos ist. Aber in ihm braust es von Sternen; aufgelöst durch die wolkige Dumpfheit seiner Menschlichkeit, ein Chaos von Stoffen, Form und Gesetzen, schüttert in ihm die ungeschaffene Welt. Was sie werden will, ist Gesang; und deshalb ist der erste Keim des Bewußtseins, der aus der weichenden Lähmung sich regt, der des Empfindens: Gesang, Gesang, nur Gesang, aber niemals mehr reden!

Ja, erlöst aus der Starre der Sprachlosigkeit, keimend bereits wie die Frühlings-Erde an unzähligen Stellen von Gesang, von einem mehr als menschlichen Drange, nicht reden zu können, sondern singen zu müssen: ist er schwellend von einem Strom der Musik, der noch vergebens nach Ausgang sucht. Und nun dies überfüllte, die Völle nicht mehr haltende Wesen, da ihm wie in Todesnot aus allen Poren Gesang brechen möchte wie Schweiß, da es in einer unmenschlichen Ratlosigkeit schwankt zwischen – Worten schon und Bildern und Wendungen und der leiblosen Un-Faßlichkeit der Gesetze, nach denen jene zu ordnen sind, ja, erst zu gestatten (weil der Worte unzählbar viele berufen sind, aber immer nur eins erkoren werden darf zur Notwendigkeit vom Gesetz): dies Wesen beginnt, von einem Zittern geschwellt, von einem Beben gerüttelt zu werden, zu wanken, zu schwingen in unbeschreiblich flutenden, sich dehnenden und verhauchenden Wellenbewegungen auf und nieder zu wallen. Das ist der Rhythmus; er, dessen Wellengang die in ihm schon auftauchenden Bewegungen der Eurhythmie noch immerfort kreuzt und zerschneidet oder verschlingt. Und dies ist das erste, vom Dröhnen der Werdelust fast springende Leben der Form. Aber noch nirgend Stoff.

Jene Blätter des Toten sind die tief Kummer erregenden Zeugen einer unfruchtbar gewordenen Seele. Jenes noch leiblose, sich regende Leben der Eurhythmie, so mächtig es sich schon kundgab, daß Vernunft seine Herzschläge mit dem feinen Morseapparat der Skandierung auffangen und chiffrieren konnte, verdorrte unbefruchtet. Was aber fehlte?

In der Papierfabrik wird aus einem feinen und mannsbreiten wagrechten Schlitz hervor die Papierflüssigkeit über eine terrassenförmig sich senkende Reihe von immer

feiner gebohrten, metallenen Siebflächen gespritzt, die über Walzen laufen. Der erst vielleicht daumesdick, dann immer dünner flutenden Masse wird von Sieb auf Sieb Feuchte entsogen, bis – am Ende von einem Sieb – keine Flüssigkeit mehr, sondern Festes sich hervordehnt, Papier. Es kann aber oft Stunden währen, bis die Masse „faßt". Das Versagen kann uns der Physiker erklären; aber kein Psychiker sagt, was hier fehlte.

Denn nicht so darf man es sich vorstellen, daß Hölderlin als ein wirklich Sprachloser nur noch die wesenlose Rhythmik besessen habe, daß aber Worte und Bilder fehlten. Im Gegenteil offenbaren die Gedichte, die noch der Irrgewordene schrieb, und die Berichte, insonderheit der Waiblingers, daß der Sinn seines Auges noch immer wirkend war, Bilder hereinzuziehn aus der Welt, und daß gar der vergiftete Verstand in einer einzigen, durch vierzig Jahre der Krankheit rastlosen Tätigkeit des Worte-Denkens, in einem endlosen Wirbelsturme von Wörtern tobte. Die Flut jagte durch ihn, aber es „faßte" nicht mehr. Was fehlte, kann nur ein mystisches Wort ausdrücken: die *Gnade*. Er war wie Einer im Märchen, der den zaubrischen Schlüssel hat, aber das Wort nicht weiß. Ihn hatte die göttliche Fruchtbarkeit verlassen. Hier stand er, in den Fingern das Zauberkleinod; dort war die Welt der Bilder und Worte; zwischen beiden die magische Wand. Aber der Zustand des – damals vom Wahnsinn noch nicht Erlösten, des Ausgelieferten an eine seelische Qual, die nicht nachsteht der körperlichen von Einer, die reif ist, aber nicht gebären kann – dieser Zustand ist so grauenerregend, daß wir uns abwenden müssen.

Wenn das Gedicht wirklich sich bildet, leibhaftig wird, ein schwebender Staat von ertönenden Worten: dann steigen über die hundert wechselnden Gipfel des

Rhythmengewoges zarteste Spitzen hervor; diese brechen auf, knospen, und sie halten sich als honigerfüllte Blütenröhrchen den Immen und Faltern der Worte entgegen, die sich niederlassen und die, aus Gnade verzaubert im nämlichen Augenblick, auf das wunderbarste verwandelt, nicht mehr Tiere sind, sondern die Blüten selber, angewachsen und nun in der Mehrzahl ausdehnend über die Zeilen hin die blumigen, beweglichen, farbig lebendigen Reihen der Verse. Nun diese da sind, ist auch da: Stoff; eher aber war Wesen, eher Leben, eher Form.

Zum Beschluß noch ein Wort. Jene Chiffernaufzeichnungen Hölderlins, obwohl sie bereits aus der Periode der Hybris stammen, der Maßlosigkeit, die -- wie ein Opiumgewöhnter die Mengen bis zur Tödlichkeit vergrößert -- an der Erscheinungs-Völle keines Wortes mehr Genüge fand, um die innere Spannkraft zu stillen: sie sind bedeutsam für eine ganze Art des poetischen Bildens, die uns Hölderlin typisiert. Denn auch für seine gesunde heilige Zeit ist anzunehmen, daß allemal die Chiffern da waren vor den Worten, ja daß es mitunter eine lange Frist des Tragens und Reifens brauchte, bis das in der Idee und in mehr als der Idee schon bestehende Gedicht sich vollendete und noch durch ein Fegfeuer von „Fassungen" ging, bis es seine Unschlüssigkeit verlor und fest ward. -- Und diese, von Hölderlin dargestellte, bei Stefan George kenntliche, in der augenblicklichen Explosions-Epoche des Expressionismus nur, wie mir scheint, von Carossa und Ludwig Strauß vertretene Art ist die eine des Planens, Sinnens, langen Prüfens, Sichtens und Vollführens. Eine andre ist die häufigere, die uns am deutlichsten und freilich am mächtigsten auch von Goethe verkörpert wurde, zumal von dem Jüngling Goethe. Das eine von ihm gerne auf sie gemünzte Wort „hingewühlt" charakterisiert sie, ohne sie zu erschöpfen.

Ein Wertunterschied zwischen ihr und der ersten läßt sich keinesfalls machen.

Hölderlin war nicht Hellene, obwohl er eingeboren ein tiefes Erbe attischen Lebens besaß und es lebte. Er war kein Muster des klassischen, sondern weit eher eins des germanischen Menschen. Er war ein Zwiespältiger als solcher, und er war tragisch. Die allgemeine, auf diesen Blättern schon mehrfach berührte Tragik des germanischen Menschen nahm in Hölderlin eine Form an, für deren Umgrenzung ich mich der Linien bedienen darf, die Wilhelm Michel im zweiten seiner unübertrefflichen Aufsätze über den Dichter nachweist. Es heißt dort:

„Der erste Einbruch des Chaos in Hölderlins Leben hat die Götter geboren. Denn bis auf den heutigen Tag ist das Chaos die Mutter der Götter . . . Das, was ihm das Leben ermöglicht, nennt er Gott. Leben an sich erscheint bei Hölderlin als eine gigantische Leistung . . . denn Leben heißt eine Form gegen die auflösenden Einflüsse des Chaotischen verteidigen. Die metaphysischen Bestätiger dieser Form sind die Götter."

Gleichviel nun, in welchen Gestalten, von Michel weiterhin ausgelegt, das Chaos bei Hölderlin eintritt. Die Pole sind gegeben: die sinnlich irdische, die unaufhörlich zerfallende Welt der „uralten Verwirrung" hier, und die Bestätiger der Form, der Gesetze, der Harmonie dort. Dies ist unhellenisch im Sinn jener klassischen Art von Menschen, die das Beiwort apollinisch fester umzirkt. Dieser, der Grieche des Parthenon und des äginetischen Frieses, der milesischen Aphrodite und des musenführenden Apollo, alkaischer und sapphischer Strophen, hatte, soweit wir zu erkennen vermögen, entweder kein Chaos-Empfinden oder keins, das sein Wesen und Da-

sein empfindlich bestimmt hätte. In seiner Existenz hatten die Götter Leben, und indem er selber im Bildwerk Dasein schuf, vollzog er auf seine Weise den überall und allezeit seienden, von ihm vernommenen Einklang der sinnlichen und der übersinnlichen Welt. Er war aber, von uns aus gesehen, Mensch, folglich nicht völlig harmonisch, nicht ungebrochen, und Hades und Dionysos – die nach Einigen ein und derselbe sein sollen – hatten an seiner Lebendigkeit teil. Dennoch war er zum Glück bestimmt, der Grieche; Glück war bei ihm Natur, Anlage, Bestimmung – so sehr, daß wir auch seine Brechungen durch die düsteren, unseligen, tragischen Zufälle in einfach klaren Sonderungen vollzogen sehen. Denn in der übrigen harmonischen Einfalt und beruhigten Größe seines Daseins zeugt uns von Dionysos, von Hades und den Eumeniden allein der umnachtete Bau der Tragödie, in der aber nicht Chaos das bewegende Element war, sondern Verfallenheit an ein Gesetz, dem auch die Götter unterlagen, wie der Leser an späterer Stelle erkennen wird. Und was das wirkliche Leben betrifft, so dienten die angeordneten Dionysien der Entfesselung und Entladung der rauschsüchtigen wie der von Zeugungswut überschäumenden Triebe.

Wenn aber für Hölderlin Dasein Chaos und Leben eine heroische Leistung war, so erweist sich denn seine Gebundenheit, ja Verfallenheit an das Chaos, sein Lebens-Trieb als ein erlösungsuchender, und erweisen die Götter sich nur als mögliche Förderer, Helfer des Lebens, als die Unerreichlichen, die zwar des Menschen bedürfen, aber die eigenwillig Unerbittliche sind, geneigt allein in der von ihnen willkürlich gewählten Stunde der Gnade. Dies ist germanische, christliche, gotische Wesens-Art.

Aber ein hellenisierender Einfluß, das apollinische Erbe ist allerdings unverkennbar. Denn ihm war die Gottheit nicht, was sie dem Gotiker war, Bewohnerin eines jenseitig übersinnlichen Landes, wo sie eine Gestalt hatte, die auf eine unsinnlich andere Art, jedoch vorstellbar ebenso leiblich war wie dem Menschen seine eigene irdische Gestalt. Und sie war für Hölderlin nicht herabzureißen aus solchem Himmels-Sein und zu nötigen, daß ihre Gesetzes-Kraft belebend, bildend sich betätige an der eigenen Gestaltwerdung im Stein, im Holz, im Bauwerk. Sondern für ihn waren die Götter nicht, außer im Diesseits. Wo immer eine Form sich wölbte, ein Unumstrittenes in sich hineingeriet aus der chaotischen Masse, da und nur da waren sie. Sie waren das Leben, und ihre Erlösungs-Form war: Ordnung, Umgrenzung, Erfüllung. Folglich war, nach was er sich sehnte: Synthese, Einklang. Er selber wurde zu einer Gottes-Form in jedem Augenblick, wo er sie leisten konnte, – weshalb es hieß: „An das Göttliche glauben – Die allein, die es selber sind." Sich hinaufzuschwingen ins Göttliche im Wirbel der unendlichen Spirale aus Inbrunst, schütter gebogen in der innern gotischen Spiralform der Figur und wie in einem grundlosen Schweben in Gottes innerem Sturm, unter einem unaufhörlichen Vonsichschleudern der sinnlichen Gestalt und Wieder-an-sich-raffen, da doch nur sie äußerster Halt und Grenzrand des Daseins war, und ohne sie Leblosigkeit, Nichts: so war nicht er. Klar, fest und voll, untrüglich, unerschütterlich erhob sich der Gott in der Form, und sein Atemzug war Ruhe. Enger umgrenzt war also die Form: Maß, und abermal umgrenzt: die attischen Maße der vier- und zweizeiligen Strophen verschiedenen Charakters.

Über diese ein Wort.

Unsere versbindende Art des Reimens liegt augenscheinlicherweise vorgebildet im germanischen Stabreim. Hereinpolternd über vielsilbige Auftakte, scheint eine regellos stürzende Wortwelle diesen Vers zu durchfluten, hinweg über die hineingestemmten Wellenbrecher der Stäbe und übers Ende der Zeile in die nächste und so fort: ein Bild der Unerlöstheit, Dämonen- und Chaos-Verfallenheit ursprünglichen Volks-Wesens. Da sieht man mit unserem Endreim eine noch ähnlich ursprüngliche Christlichkeit sänftigend, lösend hinzutreten und über den mühsam gebändigten, halb zerrütteten Vers geneigt, mit zartem Fingerdrucke die Pfähle hinausschieben und von ihnen nur zwei an den Enden zweier Verse einklopfen. – So der Vorgang in der Idee; anders die Wirklichkeit. Der romanische Reimer dichtete in lateinischer Sprache. Die süße Neuheit des christlichen Elements regte sich in seinem Vers-Gefühl; ließ ihn zuerst den Hexameter im sogenannten leonidischen Vers durch Assonanz, dann durch fixen Reim binden und schuf alsbald durch strophische Kuppelung trochäischer und jambischer Maße die Figuren der Hymnen und Sequenzen. Nachmals begannen, nachdem der Stabreim vergessen war, deutsche Künstler in ihrer Sprache Reimstrophen zu bilden nach lateinischem Muster; doch war der Stabreim nicht so ganz vergessen, da die lange Zeile der Nibelungen-Strophe durchaus Stabvers-Charakter hat, obwohl jambisch geregelt. Es war jedenfalls germanische Wesens-Art, die sich den neuen Vers erschuf, wie sie sich den ersten sinnbildlich erschaffen hatte, und den neuen nun allerdings unter fremden Einflüssen. In ihm war das Tragische des ursprünglichen Germanen auf die gleiche Weise unterdrückt wie in den romanischen Formen der Baukunst. Südliche oder südlich beeinflußte Mönche, lateinisch reimend, gaben das Muster:

Salve, caput cruentatum,
Totum spinis coronatum . . .

Genügen nicht die zwei Zeilen, um die steinerne Gedrungenheit des romanischen Pfeilerbaus erscheinen zu lassen? Dieser schwer trochäische Vers ist vom gleichen Mischcharakter nordischen und südlichen Strebens, wie es die deutsche Basilika war. Doch schon windet sich aus der höfischen Strophe des Kunstepos, aus der Nibelungen- und deutlicher noch aus der Verschlungenheit der künstlichen Titurel-Strophe das germanische „Ur", das alte geometrische Bandornament seltsam hervor. Noch später siegte das Germanische auf andere Weise. Im ältesten Volksliede sehen wir den Trochäus verschwunden, und wenn er – oder auch jambischer Takt – nachmals wieder erschien, so doch nie ohne Unterbrechungen von Regellosigkeit, – was wir, unsere klassisch alexandrinische Skandierung gewohnt, daktylisch nennen oder anapästisch. (Diese Unterschiede zu erläutern, würde zu weit führen.) Doch stehen Daktylen in der Volkslied-Strophe so wenig wie in Goethes:

Wenn ich doch so schön wär
Wie die Mädchen aus der Stadt . . .

oder im Faust-Knittelvers, oder in dem Hans Sachsens, oder in Eichendorffs:

Ich weiß nicht, was sie schlagen,
So schön bei der Nacht,
's ist in der Welt ja doch niemand,
Der mit ihnen wacht.

Der dreisilbige – also auch hyperanapästische, wenn man sich alexandrinisch versteifen will – Auftakt: „'s ist in der Welt" erhärtet aufs entschiedenste, daß hier Stabreim-Gefüge ist, germanischen Wesens Vers. Und hier:

Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb,
Sie konnten zusammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief.

Hier – kein Reim, nur erst Assonanz, und in zwei Zeilen sichtbar stehengebliebene, in den andern imaginäre, aber vom Gefühl unumgänglich zu setzende Stabung.

Welch andre – die Zusammenfassung des Gesagten später! –, welch andre Erscheinung tritt aus der klassischen Strophe vor uns hin! Wir haben sie bei Hölderlin in der strengeren Gliederung, die von den alexandrinischen Poeten der ursprünglicheren und noch mannigfacheren Freiheitlichkeit beim Alkaios und der Sappho eingepaßt wurde. Gewiß war auch die daktylische Langzeile, bevor sie zu Homer gelangte, barbarischer, wilder, regelloser; war sie weder gleichmäßig sechsfüßig, noch mit der steten Endigung im Spondëus, noch auch nach dem geregelten Geheimnis der verschiedenen, nur nach einem innern Gesetzes-Empfinden wechselnden Zäsuren gegliedert. Noch ist ja auch das homerische Hexametergedicht von seinem ersten bis zum letzten Daktylos – Sinnbild des Epischen – ein einziger Strom, nirgend angehalten oder geteilt, nur gemäßigt durch die Spondëus-Endigung mit jedem sechsten Fuß und die apollinische Mystik der Zäsuren.

Und eben dieses ist das Wesen der klassischen Sprachmusik, daß ihre Regelung keine durch *Teilung*, sondern allein eine durch *Maß* ist. Auch gleitet der grammatikalische Satz bei Alkaios, bei Horaz, bei Hölderlin, so oft er will, freiheitlich über das Ende der Strophe in die nächste hinein, – wie das unsere Reimstrophe bis vor kurzem nicht kannte, die immer eine Art „stanza", ein Gehäuse, ein geschlossener Raum gewesen ist.

Die Musik des griechischen Maßes wurde aus dem sinnlichen Leib der Sprache seelisch herausgefühlt; seine Gesetzlichkeit war völlig sinnlich gebunden, sinnlichen Wesens; sie war gleichsam nur ein Atmen, zarter, scheinbar regelloser geregelt als der menschliche Atemgang; die Sprache atmete in einer seligen Eurhythmie, und so wurde sie zum Vers. Und: Ruhe in der Bewegung, Beruhen im Fluten, diese wesentliche Eigenschaft des Göttlichen, sie offenbart sich im hellenischen Sprachgesang, der auf seine Art eine so vollendete Synthese ist wie der Marmorleib. Und so zärtlich, so deutlich leise das Sinnliche erlebend, unter Geschleier die Gesetzes-Gestaltung so innig und behutsam heraustastend, betätigte sich der attische Geist im Gesang, wie es uns die scheinbar ganz „freien" Rhythmen Pindars oder jene antistrophischen Chorlieder verraten, bei deren manchen die Mystik ihrer Gesetzlichkeit so geheim ist und für uns so verschüttet scheint, daß die danach Suchenden noch heute überaus uneins sind. (Oder sie waren es jedenfalls noch zu meiner Studentenzeit.)

Von allem diesem das Gegenteil stellt in unserm germanischen und romanischen Verse sich vor. Er bezieht seine Regelung, weder als Stabreim noch als romanischer Strophenbau, aus sich selber, aus seiner sinnlichen Leiblichkeit; sondern er empfängt sie durch übersinnliches Gebot. Die Stabung, in ihrer unendlich sich gleichbleibenden Wiederholung vollkommen ornamentalen Charakters, ist eine Not-Bindung durch das übersinnliche Wesen. Und in der Stabvers-Dichtung entlädt sich die gleiche, durch ewige Wiederholung immer neu gezeugte und aufgetriebene Steigerung, die von Worringer im Rasen des Bandornaments und in seiner „erhabenen Hysterie" der Gotik gefunden wurde. Ebenfalls ist unser Reim keine Blüte gleichsam, kein orga-

nisches Gewächs aus der Versranke hervor, sondern ihm hinzugehorcht, dem Vers, darangefügt, ornamentalen Sinnes, ein Gesetz der Bindung durch Paarung und Wiederholung. Tiefes sinnliches Lebens-Gefühl brachte freilich im Zeitenlauf die scheinbare Verschmelzung oder das melodiöse Herausschmelzen des Reims aus dem Zeilenende zustande, die zu empfinden uns nun natürlich ist; die in vielerlei Versarten, insonderheit den liedhaften, gleichsam leiser gereimten, wirklich vorhanden ist, die aber eine irrtümliche, verkehrte Annahme ist bei der kunstvollen Strophe, die ich romanisch nennen möchte. Wir haben ja strophische Gebilde, die reimlos nur durch äußere Teilung und inneres Gesetzes-Empfinden Strophen sind; aber kaum hören wir die huschenden Verse eines Gedichtes von Carossa:

Wagst du dich wieder hervor,
Silbernes Mittagsgesicht . . .

so ist auch der Stabreim wieder allgegenwärtig. Eine Strophe jedoch von dem Meister des romanischen Verses, von Stefan George:

Die Wespen mit den goldengrünen Schuppen
Sind von verschloßnen Kelchen fortgeflogen.
Wir fahren mit dem Kahn in weitem Bogen
Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen –

zeigt uns das romanische Muster: der Reim *mauert* die Strophe. Er wird – stabreimgleich – eingeschlagen wie ein Strebepfeiler, gegen den die Flutmasse, in steinerner Unbewegtheit selber erstarrt, sich anstemmt, und nun stehen die vier massiven Pfeiler und tragen das Gewölbe der Strophe. Germanisch ist dies durch die Wiederholung, durch die geistige Gesetzeskraft; alexandrinisch ist die strenge, harte Skandierung, da der Rhythmus sich ganz ausgiebt in den Takt und eins mit ihm scheint; so ist es nicht gotisch, sondern romanisch. Hat ja doch

dieser deutsche Vers seine Reimerweichung zu scheinbar organischem Leben nur durch die gleichzeitige Verhärtung in jambischem oder trochäischem Takt empfangen können. Wenn aber der Schreiber dieser Zeilen in seinem epischen, reimlosen Gedicht fünffüßiger Trochäen – einer in ihrer unausgesetzten Fortläufigkeit wie der Hexameter vorzüglich epischen Versart – ausgedehnte Versflächen durch Reimpaarung gliedert, so bekommt durch die ständige Wiederholung der Rhythmus wieder ornamentalen, ja schlechthin gotischen Charakter, einhellig mit dem Wesen des Gedichts; überdies sieht man den Reim allemal nur erscheinen an Punkten der inneren Steigerung, die er zu verbildlichen, der er höhere Spannkraft zu verleihen dient. – Wenn jedoch Rilke reimt:

Dies ist nicht mehr das unerhörte Haupt,
in dem die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber...

wenn er so, den Reim scheinbar verschluckend in dem belanglosen „Aber" (der romanische Vers verlangt in den Reim unweigerlich ein Wort von bedeutender Gewichtigkeit), doch zugleich eben durch den Reim dem Wort eine bedeutsame Betonung verleiht: so ist das ja artistisch ein hübsches Kunststück; rein artistisch, denn nur der „Kandelaber" weckte das zuvorkommende „Aber"-Echo. Aber was sich auf die Weise kundgiebt, ist nicht etwa eine Gotisierung, sondern nur eine Technizierung; keine seelische, sondern nervische Angelegenheit. Der echte Reim kann zwar und wird vielleicht in der Mehrzahl der realen Fälle durch Echobildung hervorgerufen werden; doch bleibt Bedingnis, daß das eine Glied des Paares für die Vermaurung der Zeile, für den Gehalt der Zeile und somit für die Strophe und das ganze Gedicht ebenso wichtig und nötig ist wie das

andre. Um den Versuch dieser Darlegung mit einem schönen Muster zu schließen: Auf dem „verschneiten" der folgenden Georgeschen Strophe liegt trotz des Enjambements kein Rilkisch artistisch nervöser Nachdruck, sondern mit voller Wucht der ganze Gehalt der Strophe:

Nun laß mich rufen über die verschneiten
Gefilde, wo du wegzusinken drohst,
Wie du mich unbewußt durch die Gezeiten
Gelenkt, im Anfang Spiel und dann mein Trost.

Nun aber lesen wir diese Verse wie oben:

Da schütterten die Séele mir
Wie lóckere Erde die Quéllen
Künftiger Táten. Was für álte, goldne
Táge heilig bewahrt im Keíme atmet,
Régte sich schmerzlich und trieb und ríß sich
lichtwärts,
Und glánzend traten únverstandene
Worte mir, göttliche, mächtig,
Daß ich erschaúerte, auf den Múnd.
Frémde Blitze mich sprengen wollten hérzhér.

Ohne nur im geringsten mit meinen derben Akzenten der vom Dichter innig empfundenen Erbildung seines Rhythmen-Geheimnisses nachkommen zu wollen, wo viele Leichtgewichte die schweren mildern und so den Rhythmus über die Taktierung gleichsam hinausschieben; und indem ich auch gern die volle Zahl der auftretenden Stabungen als zufällig gelten lassen will, weil die Stäbe einmal in der Sprache stecken, die nur 25 Buchstaben hat: unwidersprechlich ist ein Wesentliches hier gebildet, nämlich in einer Art Stabvers ursprünglich germanisches Rhythmus-Leben. Dies ist keine Eurhythmie; nicht nach *Schönheit* ist das Streben solcher

Rhythmisierung gerichtet, und nur wie hoch darüber hin lerchenhaft schwebend, läßt der Hauch einer Sehnsucht nach Harmonie sich empfinden. Übrigens ist es bezeichnend, daß in dem Buch kein Gebrauch klassischer Maße zu finden ist mit Ausnahme des Hexameters, der aber nicht maßgeblich sein kann. (Dieser deutsche elegische Hexameter stellt sich für gewisse wehmütige Stimmungen gern ein, um eine Art geistiger Lockerung der Herzens-Gebundenheit auszudrücken, wofür Gesang etwas zu Strenges zugleich und auch zu Beschwingendes wäre, deren Wesen jedoch leicht seufzend hingleitet in diese Art gesanglicher Rede. In ihr findet wirklich etwas wie Synthesen-Bildung sinnlicher und abstrakter Elemente statt, da das Lebens-Gefühl, in seiner tragischen Wurzelung unterbunden, sich in einer höher gelegenen Schicht aufhält, in der es wehmutsvoll ergeben oder auch heiter gefestigt sich selbst betrachtet.)

Nun glauben wir zwar Rhythmen wie die obigen schon vernommen zu haben. Ja, wir glauben womöglich, in den Hölderlinischen Hymnen mit der nahenden Zerrüttung, dem Chaos-Zerfallen, einen Durchbruch germanischen Wesens erkennen zu dürfen. Man möchte meinen, daß er unkräftig geworden wäre, die dichte Leiblichkeit der regelvolleren alexandrinischen Maße zu fassen, daß er sich habe gehen, entströmen, verrieseln lassen, nur noch in einer Not-Bindung sich befestigend von gotisch-abstrakter Herkunft. Aber in Rhythmen von „Patmos“ und „Rhein“ und „Germanien“ und selbst in den hybriden Hymnen der Geistes-Zerrüttung, was sich da mir offenbart, ist zwar manches Versagen hölderlinischer, deutlich aber nur das unserer Kräfte, hier die Verflochtenheit der Fäden zu entwirren. Hölderlin war nicht Attiker, sondern Schwabe; gewiß; und als solcher schwankend zwischen Chaos und Form,

Verwirrung und Gesetz, Übersinnlichkeit und Sinnlichkeit; gewiß; ein Erlösungbedürftiger, gewiß; und seine Gesänge gingen zur Leiblichkeit ein aus dem Reich geistiger Gesichte; gewiß. Er ist keinesfalls vergleichbar mit Pindar. (Pindar sang Hymnen auf Siege und die Sieger friedfertig olympischer Wettkämpfe; auf sinnlichste Erscheinung also. Indem er den Athleten-Leib gleichsam durch das Feuer seiner Begeisterung zog, breitete dieser wolkig gewordene sich dehnbar aus in die seelischere Leibhaftigkeit der Sprache und zugleich großer stofflicher Gesichte über Himmel und Meer, da Städte der Geburt mit ihren mythischen Überlieferungen und heroische und götterweltliche Sagen mit Vergleichungen dienen mußten, den Stoff des Gesanges zu bilden. Immer war Sinnlichkeit alles, und einfach lebendig war alles Gesetz in den Stoffen; ein Einklang von Himmel und Erde in der seelischen Hymnen-Flut.) „Patmos“ und „Germanien“, „die Wanderung“ und alle Gesichte der letzten Entwürfe und Bruchstücke sind von geistiger Art, sind Abgezogenheiten von Lebendigem, nur wieder verdichtet in Lebendigem. Also wieder und wieder: gewiß, deutsches Wesen.

Wenn ich aber anzufassen versuche den Leib von „Patmos“ (in dessen Kurzzeilen wie in allen übrigen Hymnen kein Raum ist für Stabierung):

Voll Güt' ist,
Keiner aber fasset
Allein Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler, und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leicht gebaueten Brücken . . .

und wenn ich diesen Leib ganz warm fühle, wie ein Neugeborenes, durch und durch glühend von einigem Leben, wo alles Seele ist und alles Leib, seelenvolles Leben oder auch nur lebendige Seele, so vollkommener Bildung wie die Erlösung Mörikes:

Einem Kristall gleicht meine Seele nun,
Den noch kein falscher Strahl des Lichts
getroffen ...

nur ein Schmelz, eine unbeschreiblich strenge Süße: so weiß ich nur, daß hier Leben ist, eine unerforschliche Form unerforschlicher Kräfte, an der menschliche Vernunft wie durch ein göttliches Wunder teilhaftig sein darf, – indem es sie empfängt, nicht indem es sie errät. Denn die Natur, die dem Walfisch gab, lebendige Junge zu säugen, dem Borstenwurm, zu sprossen, und der Schildkröte, Eier zu legen; die den Menschen so sehr verschieden machte, den Schwaben und den Hellenen, die doch Beide Menschen sind wieder und eines im Menschsein: sie hat viele Wege, die uns unbekannt sind. Für sie hat der Mensch die pflanzliche Pfropfung erfunden, und sie kennt vielleicht eine geistige von wunderbarer Art. Wir sehen sie Goethe in Rom, da er sich veredelte, gleichsam eigenhändig vollziehn, und dürfte sie nicht an Hölderlins Leibe vollzogen sein, als der warme Schoß ihn noch in sich trug? Es kommen noch Engel zu Müttern und haben himmlischen Auftrag, und der Engel-Genius Attikas war lange vor Hölderlin bei uns heimisch.

Aber wer möchte die Lebendigkeit eines Ludwig Strauß als Nachahmung einer hölderlinischen Fasson ansprechen? Vielmehr ist dies deutlich germanische Wesens-Art, die sich allerdings kundmacht in einer stofflichen Schwere von Worten und Vorstellungen – überdies jugendlich beladen mit Adjektiven –, die eher

barock anmutet als gotisch. Worten und Vorstellungen, die selbst bei dem endlich dem Chaos, dem Dasein, der unseelisch nackten Gegenständlichkeit von Birnen und klirrenden Fahnen, von Krokus und Thymian und „üppigem Kraut“ verfallenen Hölderlin undenkbar gewesen wären. Die „lockere Erde“, die nackenden, schreienden Wälder und die zerrissenen Wege, und in späteren Gedichten die Vorzugsworte: heiß, reif, glühend, widersprechen dem ganz und gar. Und über diese Richtepunkte hinaus: die Heftigkeit dieser Verleiblichungen, die Pressungen alle, da die Naturgestalten, in härtester Härte in ihr Inneres zusammengedrückt, herangerissen scheinen an das Herz und zu Rhythmus zerdrückt: sie sind – ferne von Hellas – gotischer Gebärde, schon im Übergang ins Barock.

Ja, ich vermute, man wird hier im Gegensatz zu einer in die Luftleere der Übersinnlichkeit sich hinaufsaugenden Gotiker-Inbrunst, Barock empfinden; eine übermäßige Leiber-Schwere, die hingelagert scheint in fleischlicher Glieder-Sattheit auf die Bögen des Rhythmus:

Licht schwing über dich auf!
Aus Furcht und Stolz, o hilf aus des Herzens
Enge,
Du mir verbündet mit Glut,
Der Liebe schwere Fahne tragen
Erdwärts in die unendliche Schlacht!

Das Gedicht, bei Strauß, trägt, hat sich beladen, ja es schleppt sich mitunter mit seiner sinnlichen oder auch seiner abstrakten Last. Nicht ungern tut es das; es ist sich nicht selten jugendlich größerer Kräfte bewußt, als es hat, und die Lasten scheint es sich aufzubürden um eines Frohmuts der Stärke willen, nur um seine junge Rüstigkeit sich selbst zu erweisen. Um so lieblicher

erheben sich dann kleinere, schmalere, schön durchgeläuterte Gebilde, die mit Kraft und Last, Wollen, Dulden und Müssen ganz in sich einig sind. Dagegen in noch anderen die Schwere wirkliche Beladenheit ist, Unfreiwilligkeit in der tragischen Empörung, ein Gefesselter zu sein in beidem, Abstraktion und Stoff, keines von beiden habhaft werden zu können als durch Aufbürdung beider. „Wie wurde mir groß die Brust!“ und das „gewaltige Herz“ ist noch kindliche Gebärde, noch Jugendart, die mitunter gern, statt zu fühlen, sich selber fühlt; aber überall, wo wirkliche Unzulänglichkeit in dem Buch sich erkennen läßt, ist sie die Folge jenes frühen Gealtertseins, das an keine Frist unseres Lebens gebunden ist, mit dem wir geboren werden: Leidens-Wissen, so alt wie die Welt.

Das Gedicht „Vorfrühling“ ist nun auf besondere Weise für den Dichter charakteristisch, nämlich in seiner ausgeprägten Gestalt eines stürzenden Gewässers, durch die es seinen Frühlings-Gehalt in der glücklichsten Weise versinnbildlicht. Es entrollt sich aus dem „gedoppelt“ des Anfangs, sprunghaft zuerst, dann geruhiger talabwärts, endlich, erkämpfter Geduld, sich still ausbreitend zum See, unterm Geflüster der Uferzweige den Himmel im Antlitz. Viele andre Gedichte des Buchs haben offenbar, alle insgeheim die von oben nach unten gewandte Bewegung, die in diesem, aus Unrast und Zerrissenheit in einer Gedulds-Tiefe sich sammelnden Gebild musterhaft erscheint. So sieht man seinen Urheber wieder im Gegensatz zu Hölderlin. Hölderlins Gesänge schweben. Da sie sich nicht gotisch ins Oben hinaufwerfen, so fehlt ihnen auch die Beladenheit mit irdischer Schwere. Zu steigen brauchen sie kaum; wie sie beginnen, so sind sie schon in der Schwebe, stille wie

in den Wind breiten sie sich aus, wohl nicht Vögel, Wolken vielleicht... Es enden dann die einen wohl in einem leisesten Ersterben, einer vollendeten Senkung der Liebe gegen das Irdische hin; manche steigen aber wie Reiher auf, ganzen Leibes nur Entfaltung von Fittichen, über mächtig entwickelten Tiefen zu ruhn; und noch andre scheinen dem Phönix gleich, neugeboren aus Glut und Asche, in einem Jubel der schönen Flucht, im Feuer des Äthers zu verschwinden. Die Senkung am Ende läßt sich in den spätesten Hymnen am häufigsten entdecken; aber gleichviel: das Schweben ist allen gemein. Strauß, den jugendlichen und den zeitlos alten, sehen wir seine Last schultern in der unverdorbenen Freiwilligkeit, an aller Bürde der Menschheit den Saft auch seiner Arme zu versuchen; aber auch die geballteste Gewalt der „gewitterthronenden" Erscheinungen in den Hymnen trägt in Sturmes-Eile ein Erzengel über uns hinweg, schleppt sie dahin mit einem himmlisch hybriden Rasen des Vollbringens, – ach, nur zu einem Pyrrhus-Triumph, da nun jeder Sieg für uns nur Verlust war für ihn.

Und wenn auch nicht alle Gedichte Straußens den Charakter des Fallens haben: die im Gleichgewichte von Stütze und Last befindlichen schweben nicht, sondern sie stehen, ruhig aufrechte Karyatiden und frei um sich her blickend, aber sie stehen, und nur ganz selten einmal läßt ein Schwebendes sich seufzerhaft, mehr als Sehnsucht denn als Erfüllung gewahren. Die gotische Gebärde wirft oder windet sich empor, die hellenische – in Hölderlins Gedicht wie im perikleischen Standbild – ruht schwebend im Steigen; diese hier steht zum Falle geneigt oder ist ganz Fall; immer ist unter ihr Tiefe, die zieht. Woher dieses? Aus dem Wesen des Dichters; und woher dies?

Wenn ich aber nun hier auf das jüdische, auf ein orientalisches Wesens-Element zu deuten wage, so sei es mit um so größerer Behutsamkeit getan, als die Antwort so leicht scheint: Der Autor ist Semit; wenn also nirgend anders, muß hier das Judäische stecken. Aber meine Kenntnisse sind trotz einiger Beschäftigung mit semitischen Wesens-Zügen viel zu gering, als daß ich in dem, was ich hervorzuziehn wage, mehr als Andeutungen von Vermutungen geben dürfte. Will man in dem mit stofflicher wie mit abstrakter Lebens-Frucht Überbürdeten gleich den Nacken seines Volkes sehn, zur Erde gebeugt von jahrtausendealter Entrechtung und Knechtung? Da doch die echten Söhne des Volkes – und wäre der Dichter kein echter? – heut wie ehedem erhobener Arme stehn in der Erwartung des Heilands? Aber der Unbehauste, hör ich, schleppt sein Bündel durchs Galuth, hängt seine Harfe an die Weide und läßt in das ewige Fließen die Tränen um Zion rinnen. Gewiß. – Das uralte lyrische Sprachgut der Stämme, davidische Psalmen und jeremiadische Klaggesänge, sind in der lutherisch deutschen Vergestaltung so unsichtig geworden, daß in ihrer wolkigen Raumseligkeit schwer nach Zügen zu forschen ist; daß ihre maßlosen Schwelgereien in Worten, Vorstellungen und Stoffen zu stürmen, zu jagen, sich mit oder gegen den Sturm in die unendlichen Gottes-Räume zu werfen scheinen, mag deutlich sein; doch wenn die Davids-Hymne sich hochschwingt, so haben Jesaias und Jeremias ihren ewigen Niedergang. Immerhin: da Strauß einmal Jude ist, germanisiert also durch keine Bluts-Übertragung, sondern allein durch die Einflüsse von Klima und Kultur (die niemand unterschätze! Der Mensch ist viele Male wandelbarer, als er zu sein glaubt), tritt uns aus einem Geschlecht von Händlern und Sinnierern unvermittelt die Gestalt des

Dichters entgegen. So beweise er, heißt es, schon die Gabe der Einfühlung durch Annahme der fremden Wesens-Züge. Gewiß; der zartbeschaffene Dichter hat vielfach diese Gabe des Sicheinfühlens –, Rilke besteht aus ihr und ist kein Jude. Dagegen ist zu sagen: daß hier nichts, und sei es dem Anschein nach noch so unmittelbar, ohne Verbindung nach rückwärts ist; hinter jedem Künstler, der, wie der Kuckuck im Meisennest, festtäglichen Feuers am Alltagsherd seiner Familie erscheint, steht eine Schattenreihe verwandter Vorfahren im Geist. Nahm nun unser Dichter seinen Ursprung vom jüdischen Ahnherrn, so beweist das zwar nichts für die Einfühlung – die als Charakter sich wohl am entrechteten Westjuden, aber nicht am Juden an sich nachweisen läßt –; aber wir glauben uns wieder überzeugt zum Festlegen der sonst unerklärlichen Last- oder Abwärts-Gebärde. Und das wäre es denn, was ich hierzu zu sagen wüßte.

Aber in welche Verwandlung treten wir ein, da wir uns dem zweiten Gedichtbande zuwenden. – Doch ist nun des innig Schöngestalten, ist der musikalischen Fülle und Völle, des geistigen Reichtums, der tiefen Lebendigkeit in reinlich verleiblichter Natur-Erscheinung hier so außerordentlich viel unter dem Halbgelungenen, den leisen Versagern, den mit schlecht bemessener Last überbürdeten Gebilden, daß es fast unmöglich scheint, aus der Menge dasjenige auszuwählen, das für musterhaft gelten dürfte. Es ist nämlich ein Wunderbares an unsern Menschen-Werken, daß sie fast an Charakter einbüßen, was sie an Vollkommenheit gewinnen. Denn in sie hineinreichend, tauscht das Gebilde den persönlichen Charakter ein für die überpersönliche Symbolhaftigkeit. Und je tiefer und ursprünglicher die Lebendigkeit

des schöpferischen Augenblicks war, um so mehr wird die Person nur zu der Feueresse, und das ganz gereinigte Juwel trägt die Züge der Menschheit. – Dies ist keine Satzung, aber was Wahres darin enthalten ist, das würde sich unverkennbar erweisen, wenn man von Hebbel die vollkommensten Gedichte auswählte; dann würde, wer den Dichter nicht gut kennt, wem aber die grausame Spitzfindigkeit seiner Dramen, die Mathematik seiner Sonette bekannt wäre, Hebbels Urheberschaft vielleicht bezweifeln. Was den Menschen charakterisiert, ist sein Tun, nicht die fertige Tat, die Art und Weise, wie er handelt, nicht die Leistung; Bemühn, Streben, Ringen sind es mehr, als Gelingen und Vollenden. Denn wir sind ein unaufhörlicher Kampf unserer Kraft mit unserer Unkraft. Wie aber Goethe äußerte, daß der bedeutende Geist an seine Zeit mit seinen Fehlern geknüpft sei, so ist der gesonderte schöpferische Mensch an das Allgemeine mit seiner Unkraft gebunden, während die Kraft sein persönliches Eigentum ist, die aus allgemeiner Dumpfheit, Blindheit, Verfallenheit in die Klarheit und Heiligkeit hinaufstrebt. Siegt nun in dem Kampf um Reinheit des Werkes die Kraft, so vermag sie das nur durch ein Verlöschen ihrer persönlichen Eigenschaften, da sie aufgeht in einem höher Allgemeinen, in dem höheren Sein des Werkes, das überpersönlich ist. Und so bleibt das mißratene Werk, das seinen Urheber im Kampfe zeigt, d. h. seine ihm eigentümliche Weise des Schwankens zwischen Schwächen und Tugenden, voll seines Charakters. – Und wolle man nun die folgenden Gedichte lesen, die ich auswählte.

Durchleuchtender du,
In dessen Schein ich steh,
Mond, der weißliche See
Schwebt dir zu.

Wie ich verkleinert und leicht
Klomm hügelauf,
Hat mich aus dir im Lauf
Verzauberung erreicht.

Du machst mich auf so weh –
Nah und näher gebreitet,
Ein ebener Nebel, gleitet
In meine Brust der See.

Traumhaft Schüttern, das die Kronen faßt,
Das mit letztem Brudergruß dich traf,
Wie es löst verzogener Wetter Last
Und den Wald erleichtert für den Schlaf!

In durchrauschter Stille schwarz betäubt,
Wie's durch Stufen lockern Laubes tropft,
Dann in jähen Schauern sich zerstäubt
Oder langsam quellend niederklopft.

Nun von dir auch fließt die schwere Flut,
Langen Tages Geist- und Lichtgefühl,
Und die hohe dunkle Seele ruht
In den Lüften schweigend aus und kühl.

Und noch aus dem „Rheinlied" die schönsten Strophen, welche die übrigen bei aller Güte entbehrlich scheinen lassen:

O Licht, das so lange
Im Busen mir liegt –
Nun träum ich am Hange,
Von Brausen gewiegt.

Schwer trug ich den Glauben,
Ins Dunkle gedrängt –
Nun hast du in Trauben
Dich zu mir gesenkt.

Nun, wenn ich mich hebe
Aus schattigem Grund,
Berührt mir die Rebe,
Die heiße, den Mund.

Schon hebt sich die Nähe
Aus festem Bezirk,
Und treibend besehe
Ich Strom und Gebirg.

Sie glänzen durch Lauben
Des Weines mir her –
Ich fahr unter Trauben
Aufs heilige Meer.

Der Übergang zur romanischen Form ist in dem ganzen Buch vollkommen ausgeführt, wobei ein- oder zweimalige Wahl attischer Maße als Ausnahme unwesentlich ist, und auch die daktylisch liedhaften Stücke wie das erste sind romanische Kunstformen, fern dem Volkslied. Und nun nichts mehr von geistigen Bezwingungen und Zwängen der Sprache wie „Fremde Blicke mich sprengen wollten herzher", die den solcher Bildungen ungewohnten Sinn künstlich anmuten wollen, die aber nur die Nötigung erweisen, die der Rhythmus auf den Sprachstoff übte, als er ihn sich ankristallisierte. Kunstvoll sind sie, voll vom Geiste der Kunst, voll vom Geiste des Werks, dem sie angehören.

Dies aber ist für unser Empfinden reinste Gefühls-Lyrik: Herzeinigkeit mit Natur. Und so erscheint es uns als die Polarität des Wesens, das wir im ersten Buche kundgemacht fanden. Bevor eins jener Gedichte wurde, war im Dichter seine Idee, die durch Traum und Gesicht auf der schon leiblichen Welle der Rhythmik in die Sprache und ihre sinnlichen Stoffe hineinflutete und so Gestalt wurde. Wo also doch eins der Naturdinge

erschien, kam es nicht um seinetwillen hervor, sondern um mit seinen Gliedern zur Schau zu dienen; das geistige Angesicht durch das seine zu offenbaren.

Nun ist alles anders. Nun kommt, schon in Mörikes Schatten, der Mensch zur Natur, bittend, Einlaß heischend, daß sie ihn bette, verzaubere, ja vernichte. Er hat die geistigen Bindungen schon so weit von sich gestreift, daß nur ihre letzte Haltbarkeit bleibt, nur ihre süße Kunst, die Natur-Auflösung der Seele aufzufangen und in Musik zu verwandeln. Denn, wir bleiben deß eingedenk, der Augenblick, wo Natur ihre Verzauberung gelingt, ist nur derselbe, in der sich der Mensch in den Dichter, der Sprachlose in den Sänger, die Seele sich in das Gebilde verwandelt. – Er möchte aller Übersinnlichkeit ledig werden und nur das sonst durch den steten Vernunfts-Einfluß verhinderte, das Glück seines Leibes genießen:

Nun von dir auch fließt die schwere Flut,
Langen Tages Geist- und Lichtgefühl,
Und die hohe dunkle Seele ruht
In den Lüften schweigend aus und kühl.

Und wie in der Abkühlung so in der Glut:

Schauend ruh ich, Aug und Aug in neuer
Gliederfeste fühlend, still umfangen
Von den glühenden Lüften Brust und Wangen
Und im Nacken eine Hand von Feuer.

„In neuer Gliederfeste". Auf dieses Körper-Empfinden, die Seligkeit, sich wunschlos leiblich zu fühlen, die in dem Buch immer wieder, bald aus dieser, bald aus jener Richtung zur Gestaltwerdung drängt, ist sein neuer Charakter gegründet. Die Tragik und das Streben sind die gleichen wie im ersten Buch, aber anders die Richtung. Wenn ich andrerseits das Wesen Mörikes in dem Verlangen fand, bewußtlos zu werden, nur Gefühl

des Lebens zu sein, so ist bei verwandtem Wollen das Ziel doch ein andres. Es ist erfüllte Sinnlichkeit, die als hellenisch angesprochen werden könnte, wenn nicht eben die Tragik wäre, die Leidbeladenheit als Antrieb, da dem Griechen sein Leib das Natürliche ist, diesem Dichter aber, wie uns allen, das Natürliche zwar, aber getrennt von ihm durch die übersinnliche Scheidewand. Folglich wird auch die Natur hier nur selten um ihrer selbst willen gesucht, sondern damit der Körper durch ihre Verzauberung, durch sein Hinüberschmelzen in ihre Wunschlosigkeit, ruhen kann in sich selbst, erlöst vom „Tages Geist- und Lichtgefühl". Geist (das ist nun abermal die Verschiedenheit von Mörike), die Abstraktion, das Übersinnliche ist es, das erlöschen möchte, nicht aber Bewußtsein, und vielmehr schwellend empfinde sich der Leib von dem innigen Fluidum, das wir Seele nennen. Kein dumpfer oder blinder Baum oder Falterleib soll in seiner Pflanzlichkeit gefühlt werden, sondern ein menschlich beseelter. – Aber begreift man die schwer faßlich zu machende Verschiedenheit von Mörikes Art? Sie liegt im Streben, nicht im Gelingen. Der Mensch, der Dichter, der Bildner, kann niemals aufhören, bewußt zu sein, und Bürge dafür ist die höchste Ordnung des Gedichts, bei Mörike wie bei Strauß. Aber Mörikes Sehnsucht war eine andre, war eine nach Untergang, nach Abstreifung des Geistes und vornehmlich des Leibes, während vielmehr hier eine Auferstehung des Leibes das Ziel ist, eine Formwerdung, wie es Hölderlins Lebens-Glaube war, und eine Synthese, wie sie der Grieche im Marmor vollbrachte. O gewiß: daß Leben an sich göttlich sei – nicht Dasein –, und daß die mystische Erfüllung dieses Göttlichen die sei, es so leisten zu können, in einer seelischen Ruhe des Leibes, hingegeben wie die Natur, aber ganz leuchtend

von Seele, an den Segen des Himmels, mit dessen Feuerhand der Nacken verschmilzt; verlorenen Bewußtseins es höher erzeugt zu fühlen in einem vollkommenen und festlichen Bewußtsein der Leiblichkeit: dies ist das Glück, und dies freilich die Leistung.

Er hat, sagte ich, die geistigen Bindungen von sich gestreift. Mache man dies. – Nein, obgleich auch dieses Buch in der Mehrzahl seiner Gedichte beweist, daß diese Abstreifung keineswegs gelungen ist, daß höchstens in seltenen Stunden Erlösung anbrach, könnten die beiden Gedichtwerke, die in einem höheren Lebens-Sinne als zyklische Formungen sich darstellen, weder im Streben noch im Gelingen so verschiedenen Charakters sein, wenn nicht eine Krise zwischen ihnen gelegen wäre. Die aber ist nur zu denken in Gestalt einer Auflösung des ganzen Menschen, einer letzten Sprachlosigkeit und Verfallenheit an das Chaos. Der durchlittene Genesene nahm die alte Last mit erneuerten Kräften auf sich, und sie hätte sich doch nicht bewältigen lassen, ohne Anwendung einer List gleichsam, einer Hülfe, eines Hebels. Und dieser nun ist zu erkennen in der neuen Richtung zum Leib, zur Natur. In der Tat war es nun eine Beherrschung der abstrakten, der übersinnlichen Gewalten, daß sie zeitweilig abgestreift werden konnten; abgestreift werden als Hemmende, nur zugelassen als Förderer. Für uns allerdings sind die Augenblicke schönen Gelingens in der ganzen Epoche, die das Buch umgrenzt, so zahlreich und so glänzend vor allem über ihre Umgebung, daß deren Schattigkeit weniger als Dunkel erscheint, denn als Schattenstücke im Licht. So besonders glücklich mutet der erste Zyklus des Buches an mit den „Flut"-Gedichten, – in denen ja nicht umsonst alles gestaltet wurde, was die Seele Flutendes als badend, lindernd, heilsam von außen in sie eindringend und in

sich selber ruhevoll sich erheben fühlt. Der Bezirk scheint mit Heimatgüte enger umgrenzt (Geist und Leiden sind außerhalb in ihrer Wirklichkeit, wenn auch hereinreichend mit ihren Schatten); und so zeigt sich ein Element, das zwar spürbar war in dem Hymnen-Buch als ein insgeheim, aber kräftig, und oft freundlich waltendes, das aber nun unverkennbar und in Frische hervorschwillt: das rheinische nämlich. Der rheinische Mensch giebt sich zu erkennen, in seiner Wesenheit schwerer beschreiblich als fühlbar, ein Zwischenwohner und Stromsiedler, zwar untrüglich gesondert von seinen Nachbaren, vom Flamen wie vom Schwaben, vom Hessen wie vom Lothringer-Burgunder, aber doch in sich eine quasi Sublimierung von Einflüssen dieser Aller enthaltend. Ein Mensch, dessen Seele immer Strom war, unhemmbares, breites, gelassenes Flutgleiten übernatürlich sicheren Lebens; und dessen äußerste Vorfahren nicht in Erdhöhlen wohnten, sondern im warmen Sonnendunste der Stromniederungen in leichtem Fachwerk, das sie mit großer Kunst „auf Eichenpfählen mitten in die Wogen“ setzten, und wo sie bei Tage amphibiengleich lebten in spielender Vertauschung des Festen mit dem Flüssigen, und die Nächte schliefen, die immer zart angeschlagene Ohrmuschel voll von Wassergeräuschen. Ein Mensch endlich, der es von der Natur als Pflicht seines Daseins annahm, sich und in sich die teilnehmende Ganzheit späterer Brudervölker zu veredeln, indem er aus Sonne und Schiefer, aus der dürftigen Urrebe die edle hervorzog, deren seelisches Glück, wie lange schon, uns alle sättigt. Also veredelte er sich in der immer edleren Frucht, bis aus Sonne und Schiefer und der heiligen Pflanze wieder der Urgeist hervortrat in andrer, höherer Gestalt: der Mensch Wolfgang.

Eine kleine Bemerkung vor dem Weitergehn.

All, was ich hier an Zügen von Charakter und Wesen aufzudecken versuche, und von deren Lebens-Vermischungen und Wandlungen, Natur und Schicksal: alles wurde hervorgezogen von mir um des bestimmten Dichters, Ludwig Strauß willen; dadurch aber, daß diese Dinge in ihm bildlich werden konnten, werden sie zugleich sinnbildlich, gültig fürs Allgemeine, und so sind sie auch wieder nur um dieser Gültigkeit willen behandelt worden. Höchster Wert wird allemal Allgemeinwert sein. Der Mensch ist um seiner selbst willen da, nicht um der Gemeinsamkeit willen; weil er jedoch nur in Gemeinsamkeit vorkommt, so ist immer sein Schicksal an sie gebunden, sein Leben das ihre, und durch jede Bedeutung, die der Mensch sich selber verleiht, gewinnt er sie nur für die Gesellschaft. Gälte das nicht für Strauß, so gälte er nichts.

Strauß ist Jude und Deutscher. Das eine durch Natur, das andre durch Kultur (und die Geschichte der Menschheit ist ein einziges Muster für die Überlegenheit der zweiten), mag er ein ähnliches Gemisch sein wie der Enkel des Deutschen in Amerika, der, sich einschließend in die neue Nation, die alte nicht ausschließen muß. – Als Jude nun ist er heimatlos, als Deutscher ist er es nicht, und so ist er wunderbarerweise leiblich wie seelisch ein Verkörperer allgemeiner menschlicher Zwiespältigkeit, da wir alle Kinder Gottes sind und Söhne der Erde, das Eine sein möchten und das Andre sein müssen. In diesem Empfinden des Heimatlos-Seins auf der Erde (wie es evangelische Chorlieder gern zum Ausdruck bringen), stellt sich nichts Andres dar als die Chaos-Verfallenheit und die Sehnsucht nach der Form.

Weil aber nun Strauß Künstler ist und als solcher

einen überaus starken Trieb zum Sinnlichen, zu allem, was Gestalt sein kann, eingeboren besitzen muß, so muß auch, bei aller darin enthaltenen Tragik, dem Wesen nach, schon dies leiblich wie geistig gestalte Verkörpern der irdischen Unbehaustheit (als Sinnbild der himmlischen) ein Vorteil für ihn sein, ein Entgegenkommen gleichsam des Gestalthaften; er kann, sozusagen, seine Unbehaustheit mit Händen greifen, an sich selbst.

Dem Wesen nach, wie ich sagte, ein Vorteil: aber welche Gestalt nun dies Allgemeinschicksal durch besondere Fügung in seinem Bewußtsein und Charakter anzunehmen bestimmt wurde; ob es seine Unseligkeit nicht erhöhte, indem zu jedem Gifttropfen persönlichen Leides sich ein zweiter gesellte: niemand vermag das zu wissen. Doch hat es den Anschein, als ob „ein guter Geist die Wage hielte", ihr Schwanken doch für menschliche Möglichkeiten oft genug stillte; als ob das, was für ihn dem Wesen nach ein Vorteil sein sollte, heilsam und lösend, fördernd und festigend, die Tragik durch Vereinfachung gleichsam erleichternd, auch in seinem Leben sich bewährte. Um so tiefer, um so unweigerlicher und drastischer die Erfahrung der Heimats-Entbehrung, um so liebender, dringlicher, kindlicher wohl die Neigung zum nährenden Boden, dem er entwuchs.

Und dieses ist überaus wesentlich und wichtig. Der Mensch ist Antäus; sein Kraftspender ist die Erde. Niemand kann sie ganz, am ehesten vielleicht der entbehren, dessen Lebens-Aufgabe es ist, sich abzuziehn, alle Zusammenhänge der Sinnlichkeit von sich zu streifen, um ein lastlos luftiger Bewohner des luftdünnen Reichs der Transzendenz zu werden. Dennoch, und mag dies eine Notwendigkeit für sein Bewußtsein und seinen Charakter sein: Kraft ist uns allein Gabe der Erde, und der Weltbürger Goethe konnte zu seiner

geistigsten wie zu der sinnlichsten Leistung die Stärke sich nur holen aus Sonne und Schiefer und dem Pflanzensein in seinem Blut, das sich erkannte am Ufer der Ilm und an den Wäldern der Dornburg.

Heimat ist nicht Nation, muß das noch gesagt werden? Die beiden dürfen sich decken, sie müssen es nie. Aber für den sinnlich Bedingten, den Dichter, sollte es für ihn nicht natürlich sein, den Quell seiner Gnaden dort zu finden, wo der Quell seines Lebens entsprang? Überall in der Welt sättigt und beglückt die pfälzische Rebe; ihr Dasein, bevor sie so geistig wurde, war Erde und Schiefer. Und so seis mit dem Dichter.

Darum ist es erfreulich an Strauß zu sehn, wie sich die Erstarkung rheinischen Daseins in diesen Gedichten betätigt, deren schönste nun im Gefüge unmerklich gelockert sind, porös wie der luftdurchstrichene Ziegelstein; und von denen die einen nun so heiter sind in dem Ernst wie die andern lieblich in der Schwermut, jene in Leichtheit satt und erfüllt, diese in Schwere doch schwebend, da sie ins Geistige oder ins Seelische zu moussieren scheinen wie der junge Pfälzerwein. Denn seht einmal, wenn da steht:

Der See, der die vielen
Sterne gewiegt,
Leer nun im Spielen
Geröteter Lüfte liegt.

– – –

Der Mond wird blasser.
Das Tal grünt auf.
Der See wird Wasser
Und atmet Schauer herauf –

So ist in dem Worte See die geistige Vorstellung, der Begriff oder das gegeben, was solch ein Gewässer uns

menschlich-seelisch bedeutet. (Vertieft, beiläufig, durch das seelische Erfülltsein mit den Sternen.) Und nun gerade dadurch, daß in dem „wird Wasser" – durch einfachsten Wortgebrauch vollendet dichterisch – die Verwandlung des Seelischen in das Elementare gegeben wird – so unvermittelt, daß wir die Nässe am Herzen zu spüren glauben: gerade in diesem physischen Niederschlag des Seelen-Elements spüren wir erst dieses, geht es uns in dem „und atmet Schauer herauf" mystisch auf, und der Natur-Schauder des Wäßrigen wird uns zum Anhauch göttlicher Nähe. – Und dies wieder ist Kunst, vollstes Maß von echtester Kunst, nämlich erstens: Magie, ein Ding zu bannen, zu erschaffen, nur durch Nennung seines Namens; und sodann: den Leib zu geben – für Seele, das Ding – für sein Symbol, jedoch nur in der genialen oder magischen Weise, die das poetische Bild organisch zu erzeugen scheint, so daß es da vor uns steht wie der Mensch, der uns anblickt: nichts rundum und nichts als ein Körper, aber aus beiden Augen uns anblitzend mit Seele.

Noch sei zur Abrundung der Person und ihrer überpersönlichen Gehalte auf zwei Gedichte von besonderer Gelungenheit wie Bedeutsamkeit hingewiesen, da sie nicht nur Ausfluß tragischen Lebens sind, sondern in ihnen die Not der metaphysischen Zwieträchtigkeit selbst Bild geworden ist.

In dem einen, „Schaul in Endor" wird die allgemein menschliche vorgestellt in der konzentrisch in ihrem Kreise gelegenen, eigentümlichen Lebens-Not des Dichters, des Sängers. Doch muß ich zur Verdeutlichung des ganzen Aspekts auf Wilhelm Michels, zu Beginn dieser Darlegungen zitierte Schrift über Hölderlin zurückgreifen. Dort heißt es: „Das Chaoserlebnis tritt in der

Seele Hölderlins unter einer doppelten Gestalt auf. Seine häufigste Form war eine rauschlose, selbst schreckenlose: das Gefühl mangelnden Weiterlebens. Es gab in ihm häufiger Zustände grausamer Nüchternheit, Zustände der Rauschlosigkeit, in denen ihm alle Dinge haltlos auseinanderfielen. Auf allen Stufen seines Lebens begegnete er diesem ... Seelenzustande ohne jenes Minimum von Begeisterung, das zur Erschaffung jedes ... Weltbildes nötig ist."

Was aber hier Hölderlin als ihm eigentümlich zugewiesen scheint, das wird – mit Ausnahme des im letzten Satze Enthaltenen – die tragische Fahrhabe eines jeden Menschen von Ernst, von Tiefe des Lebens-Gefühls sein; und auch dem, welchem Leben nicht Form und göttliche Leistung bedeutet, wird seine Chaos-Verfallenheit so erscheinen, daß er leidet an der Unmöglichkeit, allzeit die ganze Tiefe seines Wesens auszufüllen; ja, daß die Fristen des oberflächlichen Lebens, der Dürre und Nichtigkeit, der Zeugungs-Unkraft die häufigsten sind und die längsten. Liebe – stand ungenannt ungerufen nicht lange schon sie im Hintergrund unseres Betreibens? –, Liebe ist die alleinige Gottheit, die Bewirkerin des Lebens und der Form; um so lebendiger, tiefer, weiter das Lebens-Gefühl, um so inniger, wahrer, leiblicher ist sie der Geist, der es erhält und aus ihm wirkt, spendend oder empfangend, gebend und geben wollend. Aber wenn es schon Unsegens genug ist, daß uns Kälte und Dürre der äußeren Welt hundert Male die heilige Flamme zertritt, wenn sie sie einmal gewähren läßt: ach, auch du selber bist äußere Welt, ein Stück davon, und du kannst nicht immer lieben, nicht immer leuchten, du bist unkräftig, ungut, bist unfruchtbar, bist erstorben. Das ist dein Chaos. Und nun der Künstler! Bilden ist Lieben. Der Weg dieses Schlusses wie ein-

fach! Liebe die Göttin, Liebe das Leben, Liebe die Form, Liebe das Bild. So dürfte auch keinem Künstler der „schreckenlose und rauschlose“ Zustand unbekannt sein; und wenn wir uns nun ihrer Einen vorstellen wollen, wie er in solcher Umnachtung sein eignes Werk betrachtet, das er der Gnaden-Stunde verdankte; wie er sich selber sieht, geheiligt durch Malwerk oder Gesang, und in Zorn gerät über diesen Erwählten der Stunde, der er war und nicht mehr ist: so erscheint uns auch Saul, der erwählt wurde und verworfen, und der den Speer seiner Bitterkeit auf den singenden David wirft.

Also in diesem Gedicht erlebt der Dichter die Qual seines Chaos, das Gefühl seiner Verworfenheit in der Erscheinung Sauls, in die er sich verwandelt; und so glaubt er sich mißbeschaffen von Gott:

Daß er zum Glanz mich befahl und zum Finster
mich schuf.

Er sieht sich als König und Herrn (indem er nun wirklich eingeht in die Gestalt seiner Dürre-Fristen und die der Gnade ihm trügerisch und falsch vorkommen müssen), aber beladen mit unköniglichem, knechtischem Sinn, „gepeitscht – Unter die Krone wie unter die Keule der Stier“. Er ruft mit Saul den Vertreter der Gottheit Samuel an:

Der du lügnerisch mich gesalbt, Schemuel,

Mir ist nun alles vermischt und der Zauber erlaubt.

So hat sich im Zustande der Starre, des Unseins ihm alles verkehrt, daß er sich als den Falschgewählten sieht, und daß er mit Saul für den göttlichen Zauber, den er nicht hat, den Höllenzwang packt und, da das Lebendige ihm nicht mehr gehorcht, beschwörend „unter die Toten das horchende Haupt“ streckt. Und dem Eingekerkerten in die Unkraft der Toten erscheint nur flüchtig, jedoch in Blitzes-Feuer gehüllt, sein anderes

Ich, der Doppelgänger, die Gnaden-Gestalt, die echterkorne und rechtgesalbte, der triumphierende Feind seiner Ohnmacht, Verkehrtheit und Verfluchtheit:

Ihren Haß will diese welkende Hand
In die zerrissene Brust deines Gottes graben,
Wenn sein Gesegneter steht an der Harfe und singt.

Es ist nicht seltsam: wenn den Dichter ein Menschliches zurückhält, in einem Gesange ein Sinnbild seiner Erkorenheit aufzurichten: daß man nun in einem Erzeugnis der Unkraft, der Empörung und des Zornmuts über sein heilloses Ich — wie es hier Saul ist — das Feuer, den Schwung, das ganze Pathos des Leidens dennoch herübergeworfen sieht aus dem Bewußtsein der Gnadenschaft. Saul, der sich knechtisch nennt, wird in den Zornes-Worten einer wahrhaft prangenden Sprache zum König. So aber schließt die scheinbare Verkehrung sich auf und es wird Einheit; und so wundervoll symbolisch ist das Gedicht, daß man es lesen kann, wie man will: jedes Wort gestaltet allein Saul, den Falschen und Empörten, und alle Worte gehn, wie die eines Rätsels, dessen Lösung man kennt, auf in den oberen Sinn, in die Legende des Dichters.

Das andre Gedicht ist leider wie dieses viel zu lang, um sich hierher setzen zu lassen, da es den Gesamtgehalt an tragischem Wesen des Buches vereinzelt und auf das Edelste sublimiert. Es greift eine Figur des Mittelalters auf, die ähnlich schematisch in jener Epoche war wie die Gedichtform des „Tageliedes", das ich in meiner Anmerkung zu Mörike herangezogen habe, zu der sie aber, obwohl gleichen Gehalts, in einem Polaritäts-Verhältnis steht. Denn es ist bei dem „säumenden Ritter" (Strauß), oder dem, wie es damals hieß, „Ritter, der sich verliegt", die Geliebte die Hemmende, die Verweich-

licherin und Erschlafferin seiner Kräfte, während sie im Tagelied Verkörperin des göttlichen Wesens war. Alltags-Gebot trennte den Mann von ihr, die ihn liebevoll halten will; diese will ihn abhalten von der Erfüllung seiner Gottes-Pflichten als christlicher Ritter:

Mein Herz trug ernst die väterliche Lehre,
Die Welt vom Übel kämpfend zu befrein.

Daß ein heutiger Dichter eine frühere Form nicht aufnehmen kann, ohne sie in mehrfacher Beziehung zu wandeln, um den ewigen Gehalt, den sie umschließt, wiederum hervorzuziehn, jedoch auf seine zeitlich bedingte Weise, das drückt sich bei Strauß in einer zwiefachen Umformung aus. Erstlich wird, ähnlich wie bei Mörike, der Vorgang aus dem äußeren Leben ins innere verlegt: da es sich um einen Zwiespalt und um einen seelischen handelt, wurde die Form des Gedichts die eines Selbstgesprächs des Ritters gegen das Antlitz der Geliebten hin; und von dem die natürliche Folge, damit das innere Schwanken unbeeinflußt innerlich zum Ausdruck gelange, war die passive Haltung der Geliebten, für deren imaginäres Sein irgendeine aktive Gebärde, auch nur in der Spiegelung des Ritters, sich überdies nicht geschickt haben würde. (Auch diese feinen Regelungen werden von mir nicht umsonst betont, weil unserer rohen Epoche der Nervenreize und Sensationen bedauerlicherweise jedes Empfinden für äußere Schicklichkeit wie für innere abhanden kam.) Die imaginäre Geliebte hat also nur die Gestalt eines Muttergottes-Bildes, einer Immerguten, Mütterlichen, bereit zum Trost, aber, wie der Ritter zwiefach am Leben betrogen ist, zwiefach zur Ohnmacht verurteilt.

Denn nun erscheinen, immer wieder breit ausgefächert in stanzenartigen Strophen, die mit kleineren hymnenhaften der Trosterbittung wechseln, aus der inneren

Welt des Klagenden die mahnenden Bilder seiner Aufgaben, die hoffnungslos sind:

Ich muß wie einst im Dienst der Ehre reiten,
Doch mir ward schal des Ruhmes starker Wein.
Den tausendfältigen Feind muß ich bestreiten,
Doch stets bezwungen wird er niemals mein.

Er sieht die Welt dem Bösen verfallen; sieht die von ihm befreiten „dankbar holden Schwachen — Ins Licht gekehrt von neuer Freiheit jung“:

Gereinigt schien der Tag, in dem sie gingen,
Da sinken sie, verstrickt in andre Schlingen . . .
Das Übel bricht gewaltig wie die Hyder
Aus allen Wunden hunderthäuptig auf.

Und so erkennt er sich, bar aller Taten, besiegt von den Siegen, hoffnungslos und verflucht. Die Geliebte zu verlassen, ist Pflicht, und was die Pflicht dem Erfüllenden bietet, Nichtigkeit; im unbegrenzten Dunkel bleibt der dürftige Trost:

Daß übern Weg mir ein Schimmer
Aus deinem Fenster fällt . . .

Und also sehen wir zu der einen Tragik des sich Verliegenden, des zwischen Kraft und der Unkraft Schwankenden die zweite gesellt, so verstrickend, daß sie seine Unkraft vermehren will: die Geliebte braucht ihn nicht halten zu wollen, ihn bindet die Aussichts-Leere oder die Verfallenheit der Welt ans Chaos. Das Gedicht ist insofern pessimistischer als alle andern, weil hier das Chaos siegt; nicht die formgebende göttliche Lebendigkeit, sondern die Leblosigkeit als die wirkliche erscheint.

Nun jedoch ist zwar der Dichter wie jeder geistige Mensch Pessimist oder Melancholiker, nämlich aus Wissen, aus eingeboren vererbter Erfahrung des Leidens, der Unkraft, des Chaos. Aber als Bildner, Inhaber der

Form, als Preiskämpfer um die höchste Palme des Werks, als Freudiger des Leistens, als Strebender zu der immer höhern Gestalt, zu der er leistend sich wandelt, – ist er ebensosehr Sanguiniker, Hoffnungsträger, Optimist. Darum ist, wenn man dahier die Hoffnungslosigkeit im Triumphe sieht, wohl die Annahme berechtigt und von der überpersönlichen Ausgestaltung eher erhellt als verdunkelt: daß ein höchst persönliches Unsegens-Empfinden das ursprünglich Bewegende war. Unbewußt, wie bei Saul so auch hier, verleibte der Künstler dem Abenteurer sich ein, sich hülflos empfindend gegenüber einer leblosen, unempfänglichen Menschen-Welt, die im Alltag dem Nutzen lebt, die ihre Feste feiert, wie sie fallen; und die nach Kunst wenig Nachfrage anstellt. Und die, tiefer ins Segenlose hinunter, wenn sie dem Festtag nachfragt, es nur tut, um sich vom Sänger rühren, ergreifen, sensationell durchspielen zu lassen; die aber aus aller Ergriffenheit und Bewegung nichts hinübernimmt in ihr Leben, sondern, die Antlitze höchster Ordnung und Klärung in ihren Statuen, Gemälden, Gesängen allzeit vor Augen, so verworren, so chaotisch, so lieblos und so stumpf bleibt, wie sie immer war.

Und so seis denn genug. Ich habe in diesem Falle der Bedeutung einerseits und der Unbekanntschaft des Dichters in der Öffentlichkeit andrerseits meiner Aufgabe der Wesens-Erfassung einer heute leider sehr vereinzelten wahren Herolds-Gestalt des „schönen Lebens" insgeheim die andere beigeordnet: sie so weithin erkennbar zu machen, als mir das möglich ist. Möchte es nun nicht ganz ohne Wirkung bleiben.

ÜBER DIE BALLADE

ALS Vorbemerkung diene: daß für das Wesen, von dem hier zu handeln sein wird, das Wort Ballade als Kennwort gewählt wurde, womit denn der wechselnd romanzenhaft balladeske Begriff einer kurzen, dramatisch novellistischen Erzählung in Versform bedeckt werde.

Die Ballade, die Novelle in Versen, hätte heutigen Tages noch eine sehr wichtige und schöne Pflicht zu erfüllen, nämlich die der Lebendigerhaltung der göttlichen Vers-Sprache. Mit ihr die Erhaltung alles legendär geistigen und naturhaft mythischen Wesens. Und wiederum damit die Erhaltung einer, trotz allen scheinbaren Mummenschanzes, unmittelbaren Kunstform. Diese Dinge näher zu betrachten, ist zuvor eine Scheidung von Erscheinung und Wesen nötig, das ist die Trennung der Balladen-Form von der Ballade der Balladen-Dichter. Und zuerst zu jener.

Ich habe mich nun gewissermaßen zu widerrufen, oder jedenfalls mich zu berichtigen, wenn ich an früheren Stellen dieses Buches den heutigen Expressionisten eine Verfälschung gleichsam des expressionistischen Wesens *aller* Kunst vorwarf, indem sie den Begriff des Unmittelbaren als bestimmend eingeführt hätten in das Kunstbemühn. Denn wenn eine solche Verfälschung vorliegt, sodann nicht in dem Unmittelbaren an sich, sondern in seinem besondern Charakter, welcher nämlich hier besteht in einer oder mehreren Zerreißungen von natürlicher Bindung, d. h. der Grammatik, womöglich der Wortebildung, der Syntax und der logischen Sinnes-Zusammenhänge; wobei auch dies Verfahren wiederum nicht in seiner gleichsam ideellen Möglich-

keit, sondern allein verworfen wurde um seiner Ausübung in der Praxis, seiner hypernervösen oder überintellektuellen, hysterischen Krampfigkeit willen. – Je lebens-echter ein Werk, um so unmittelbarer sein Vollzug; unmittelbar aber in dem Sinne, daß seine Idee und in deren Verkörperung seine Form unmittelbar erscheine, das heißt unter so geringer Vermittelung wie möglich durch die nötige Stofflichkeit, in der Gestalt. Indem also nicht ausgeschlossen sind die ausgiebigsten Verwendungen aller geistigen Hülfs-Mittel des Planens, Erwägens, Sichtens, Messens und Ordnens, sind also die Hölderlinischen Gesänge durchaus expressionistischen Wesens, nur Gestalt, nur Sprache gewordene Äußerungen eines Lebens-Gefühls.

Elysium, das Reich aller seelischen Wesenheiten in der, Tod und Ungeborenheit gleicherweise vereinenden Wunschlosigkeit, darum die Wohnstatt der über ihre Taten hinaus in die ewig selige Dauerhaftigkeit erhobenen Heroen sowohl wie der gleichsam vergeistigten Denker, Dichter, der Geistes-Helden, und der ungeborenen Schatten von Menschenseelen; das Reich, wo Leben, bevor es ward, und Leben, das nicht mehr ist, sich in idealer Unangefochtenheit und Wunschlosigkeit vereint: ist das Reich unsrer Seele. Von dorther tauchen auf in uns die Lebens-Gefühle alle, die tiefsten wie die höchsten, die urkräftigen und die nebelhaft schmächtig verdünnten oder die wolkig vermummten Verästelungen ursprünglichen Willens. Je ursprünglicher, notwendiger und unvermittelter die Geburt, um so lebens-echter, notwendiger und großartiger die Erscheinung. Aber im Reich der Seele ist Nutzlosigkeit ewig, ewiger Festtag; darum sei die Stoffwerdung, um die reinste zu sein, die geistigste, von Nutzhaftigkeit unberührte: nur Sprache; Sprache als Gesang, Vers. Musik

ist die höchste, die rein-ursprüngliche Form; für uns, die wir Menschen sind, aber die vollkommenste nicht. Ihr ist zu uns nur ein Eingang geboten: durch das Ohr; sie ermangelt der Augenpforte; und indem sie zwar durch die mystische Kraft eines Bach unsere sinnlichen Kräfte zu erheben, durchzuseihen, ja zu vergeistigen vermag bis an die Grenzen des Übersinnlichen, des Abstrakten, des Zahlenreichs, läßt sie doch gänzlich unerfüllt in allen Wünschen und leer ausgehn den Verstand. „Dem folgt deutscher Gesang"; der spendet in Fülle alles, Sinn und Übersinn, Getön und Gesicht, den Tanz und die Sinnlichkeit und die Sterngesetze.

Der Leib der Dichtung, in ursprünglichen Zeiten der Menschheit, war Vers. Dichtung, religiösen Ursprungs, dem Opferzeremoniell entwachsen, war Sprachgestaltung von göttlichem Geschehen, indem sie Erscheinungen, Handlungen, Geschicke und selbst Abenteuer der Gottheiten besang oder beschrieb. Neben diese sehen wir nachmals den Halbgott treten, den Heros, durch übermenschliche, durch Ausnahme-Taten den Obern sich angleichend, wie der Mensch sich dem Naturwesen verbrüderte, der Wasserfall- oder Gießbachs-Wildheit im Kentauren. Und endlich erschien auch er selbst im Gesange, der Mensch, aber noch als der Göttersohn, in der Edda sowohl wie als der allemal διογενης βασιλευς des Homer, der Götter entsprossene Herrscher, der immerhin noch Ausnahme-Mensch war durch Geburt. Er hat diese Gestalt, die irgendwie überragende, abgesonderte, gesalbte, in der hohen Dichtung bis auf unsere Tage so gut wie in der legendären und Märchen-Dichtung des Volkes behalten, da sie alle von Königen, Königssöhnen, Bischöfen und Päpsten handeln; so wie noch heute – obwohl dabei freilich

andere Anlässe mitspielen – Held und Heldin des Schundromans Graf und Gräfin sind. Der Vers war die Sprache der Götter; der Vers war mystisch und mythisch; in diesem Erbe blieb das mythische Leben der Gottheit lebendig.

Stoffe der Dichtung, besser gesagt: Inhalte, waren die hohen Dinge des Lebens, die seelischen: neben den Göttern das Schicksal, höchste Tragik in dem „Fluch", d. i. in dem Zwiespalt übermäßiger, hybrid gewordener Seelen- und Tatengröße mit der Erdgebundenheit und der Menschenschwäche. Hier erscheint nicht mehr Ödipus, sondern die ursprüngliche, frühere Gestalt seines Ahnherrn Tantalos musterhaft, der sich zwar zur Begnadigung der Mitwisserschaft um die ewigen Geheimnisse des Götter-Daseins erhob, aber nicht, wie sie geboten, sich zwingen konnte, den Menschen davon zu schweigen. Es ist keine Abschweifung, wenn ich in dieser Erscheinung nebst der Bestrafung des Hungerns und Dürstens im Tantalos die heilig tragische Symbolisierung des Dichter-Schicksals erblicke. Denn so war Tantalos, als der Erste, der die himmlischen Wohner und Wohnstätten erblickte, gewißlich der erste, der in ihrer Sprache, d. h. in jener frühesten Mischung ihrer mit der irdischen Mund-Art, davon sprach oder sang. Setzt man also an die Stelle des Ausplauderns den Gesang; an die Stelle dessen, was in den Augen der Olympischen Hybris war und die Unkraft, sich zu bezähmen, den Zwang der heiligen Pflicht der Gemeinsamkeit, mitzuteilen ans brüderliche, ans bräutliche Herz, was das eigne bei den Ungeschaffenen erlebte, und den Ur-Zwang dieses unsers Menschengeschlechts, das Unerreichbare, die Seligkeit, die Ungeschaffenen zu erschaffen, indem es sie gestaltet; und an die Stelle des Hungerns und Dürstens den Unverstand

und die immer nur posthum weise werdende Torheit und Unempfänglichkeit der Welt: so erscheint uns auch Christus, der gekreuzigte Sänger des Himmels, und brüderlich an seiner mitleidigen Brust Heinrich Kleist. – Nicht umsonst erschien dem Dante Vergil als Geleit zu Beatrix hin; nicht umsonst sahen Kirchenväter und Humanisten Plato von der heiligen Taube gestreift. Es waren in der Antike die ewigen Elemente alle enthalten, nur *unsre* Gesetzes-Kraft, Lebens-Kraft, Gestaltungs-Kraft hatten sie nicht.

Die Formungen also, um oben anzuschließen, der hohen Dinge waren seelische Angelegenheit und Festtäglichkeit. Wie diesem heiligen Reich im Flutensturz der Gezeiten immer mehr Land entrissen wurde bis hin zu der bald uferlosen Überschwemmung unserer Tage, das verdeutlicht uns als Vorgang gut eine Abschweifung folgendermaßen.

Was nämlich Kleidung betrifft, so war in ältesten Zeiten die der Götter von der des Menschen nirgendwo unterschieden. Zweifellos war dem Menschen sein Kleid ein Teil seiner Natur, deshalb auch den Vergöttlichungen seines Ich, der Götterwelt natürlich und angemessen, und keineswegs war es etwa dem homerischen wie dem perikleischen Griechen natürlich, nackt zu gehn. Allerdings: auch die Nacktheit war ihm natürlicher immerhin, als sie uns ist, und seine Götter brauchten sich ihrer deshalb nicht zu schämen. Somit ist das Zeitalter der Renaissance ein Beweis – zwar für eine Lebenswerdung von ursprünglichem und von einem so leiblich sinnlichen Feuer, daß antike Gestalt und antikisches Leben ihr als die dienlichsten schienen, den angeschossenen Lebensstoff in ihnen zu formen; aber für keine Wiedergeburt hellenischen Wesens, – die-

weil es Wiedergeburten solcher Art unter uns überhaupt nicht giebt. Denn die griechischen Götter-, Heroen- und Konkubinen-Gestalten erschienen jetzt unbekleidet; sie waren die nicht mehr natürlichen, sie wurden gern gesehen, doch nicht geglaubt, und was in ihrer Nacktheit sich kundmachte, war nicht Natur, sondern Befreiung zur Natur, – eine Art un-moralischen oder un-intellektuellen Rousseaus. Nein, es lag nicht an der Nacktheit, deren Schöne vom sinnlichen Auge bevorzugt wurde; es lag auch nicht an der Zeit-Kleidung, die der himmlischen Glieder für unwürdig gehalten ward; es lag allein am Gestorbensein, an der Erstarrung, am nicht mehr zeugungskräftigen posthumen Dasein jener Götterwelt, daß sie in einer unmöglichen Gewandlosigkeit erschienen. Sie waren Mittel zur Darstellung von Leben, aber das Leben hatten nicht sie. In ihrer Nacktheit bezeugte sich ihre Sonderung, ihr Vorzug, ihre Unmenschlichkeit, mit einem Wort: ihre Unnatur. Wohlgemerkt: ihre Unnatur für die Natur des Rinascimentos, womit nicht gesagt ist, daß dessen Natur die natürlichere gewesen wäre; im Gegenteil ist der Vorgang vielmehr ein Beleg dafür, daß der Mensch aufhörte, sich in seinem Kleid wie in einer Haut natürlich zu empfinden; was wiederum daran lag, daß es, über die Naturforderungen des Klimas hinaus, sich zu einem Ding an sich ausgewachsen hatte. Der griechische Peplos, nichts weiter als ein großes Stück Tuch, konnte jeder Gestalt zur Umhüllung dienen, nahm jede Gestalt an und wurde erst dadurch und durch die individuelle Gestaltung des Faltenwurfs originell und erst zum Kleide; das aber des Quattrocentos paßte allein auf den Leib, für den es geschnitten wurde, und so wie es war, so erschien es daran. Die Originalität war mehr oder weniger in der Hand des Kleidermachers, den niemand verhindern

konnte, aus einem Original – des Stutzers – die Schablone für hundertfache Uniformität zu machen. (In diesem Gleichnis von Kleidung offenbart sich einmal der Unterschied von Genie und Talent.)

Es hatten jedoch nun für jene erstorbenen andre Gottheiten das Leben: der dreieinige, dreigestaltige Gott mit den zehntausend Götter-Trabanten aller Heiligen und Märtyrer, und diese alle waren nun die naturgemäßen, als welche sie an ihrer Kleidung nicht mehr unterschieden wurden vom Menschen. (Auf die bestehenden Ausnahmen von dieser Regel, die sie nur bestätigen können, einzugehn, würde hier eine ungehörige, eine Abschweifung vom Wesen bedeuten.) – Nein, wenn auch Nacktheit ein Vorzug sein konnte für jene Epoche, soweit sie malerisch war, so konnte sie doch nur sekundärer Anlaß sein, der Gottheit gegeben zu werden, denn Stoffe, Waffen, Juwelen boten malerische Vorzüge vollauf. Und was die Plastik anlangt, und weil noch immer der Klassizist bei uns warnt: nur der nackte Mensch ist des Meißels würdig! – so beweist die unendliche Gestaltenfülle des gotischen Zeitalters, daß um seinetwillen der Mensch nicht als nackter auf die Welt zu kommen brauchte. – Und wiederum währte es seine Frist, in Italien, in Frankreich, am Rhein, in Niederland, Schwaben und Preußen, wo überall Maler und Steinmetzen die Leiblichkeit ihrer Götter darstellten aus Liebesfeuer, aus innigem Fürwahrhalten, in ihrer eigenen, der Tracht ihrer Festtage: bis mit dem Glauben das Leben, mit dem Leben die Form, mit der Form die Gestalt, mit der Gestalt die Kleidung welkte und abfiel; d. h. das Leben der Kleidung welkte, denn in Wirklichkeit blieb sie an einem Zeitpunkte haften und erstarrte: es begab sich das schnurrige Ereignis, daß in den letzten zwei Jahrhunderten das Göttliche, ge-

malt, die Kleidung des Mittelalters trägt. Die Unnatur in Vollendung.

Einst war der Mensch Gottes; der trug die Kleidung des Großkönigs, Pharaos, der sein Verleiblicher war, der Bürge seiner Wahrheit. Das Wesen Gottes und das Wesentliche im Menschen waren eins. Heute sind wir dem Alltage, der Unnatur und der Gottlosigkeit rettungslos anheimgefallen,und innerst göttlichen Wesens, da wir es fühlen, schreien wir aus würdelosen Kleidfetzen umsonst nach Erneuerung. O schreien wir, ohne es zu wissen, umsonst nach dem Heros, dem Überwinder der Maschine, die aus Glas und Papier uns die Lächerlichkeit unsrer Moden verfertigt. Werden auch bald die Wenigen, die die Verwahrlosung erkennen und benennen, ausgestorben sein, und wird die Unnatur auf die Weise enden, daß sie ihr Bewußtsein von sich aufgiebt? Denn was nicht erkannt wird, das ist nicht.

Alles nun, was dahier von der Kleidung gesagt wurde, gilt vom Vers ebenso. Er ist keine Sprache von Göttern mehr; er ist entweder eingestampft worden in den Alltags-Mißbrauch (der Plakate und Ansichtskarten) oder zur Unnatur geworden (für die Realisten); Natur verblieben allein für die Vereinzelten, die den Dienst ihrer Festtage mit ihm begehn. Und was ist das für ein Ding, das heutigen Tages vom Expressionisten für Vers ausgegeben wird? Vom Prosagefüge des Alltages durch schlechterdings nichts unterschieden als durch Abbruch der Sätze an beliebiger Stelle der Druckzeile und Absprung zu einer neuen. Ein Ding übrigens, gespickt mit Anrufungen des Gottes-Namens, der aber als Fremdwort gebraucht wird; die Übersetzung heißt Ich.

Nun, ehe wir aus dem Wesens-Bezirk uns in das der Gestaltung hinüberbegeben und zur Kunstballade der

Dichter, ist noch ein Zusammenhang von allgemeinwesentlicher Bedeutung zu erläutern.

In unserm Bewußtsein gründlich dualistischen Wesens, sind wir es nicht nur in dem einen und allgemeinsten Betracht der Getrenntheit von Leib und Seele; sondern überall, wo wir ins Leben wollen, steht am Weges-Beginn für uns germanische Menschen das Doppeltor unsrer Tragik, des dualistischen Zwischen: Verstand und Herz, sinnlich und übersinnlich, konkret und abstrakt, Festtag und Alltag, Traum und Wahrheit, Gestalt und Wesen, Idee und Form, Ja und Nein, und noch unaufzählbare mehr. Dem Glück der Synthesen fern, können wir es allenfalls über Abgründe und Gipfel der Verzweiflung und der Erlösung erreichen. Gemeinhin ist unser Weg der Verzicht auf die eine, immer die eine, das volle Ja gewährende Möglichkeit, und das Reinste und Vollkommenste, was wir vollbringen, hat uns beide Augen voll mit den edlen Schatten der Ungenüge und der Entsagung. Wer aber der Härteste und der Unerbittlichste war im Befolgen des Einen Wegs, durch dessen Erzgestalt läuft wohl ganz im Geheimen der schaurige Riß, den zu sehen das anbetende Auge sich wehrt; irgendwo ist er gebrochen. (Daß der Apostel Georges es nicht sehn will, mag ihm niemand verargen, – wofern er allein Verkündiger bleibt, nicht Erklärer, gar Richter des Halbgottes sein will.) Wo Leben sich fühlt, da fühlt es zwiefach.

Im dichterischen Kunstbemühn nun, soweit es seine Stoffe dem menschlichen Dasein und Geschehen entnimmt, machen sich zwei Richtungen geltend, die in den Schienen gleichsam von zwei tieferen andern laufen. Von diesen zwein ist die eine: Geistiges darzu-

stellen als Zweck; Wirklichkeit, Natur, Menschliches als Mittel; die andre: Wirklichkeit und Natur als Zweck, Geist nur als Mittel, sie zu beleben, zu beseelen, vielleicht auch: sie zu stilisieren. – Sind dieses die Gleise, so sind, auf ihnen gleitend, die Lebens-Bewegungen, vorweg gesagt, die der Neigung zur Zeitlichkeit und der zur Außerzeitlichkeit. Das aber heißt:

Wer im Lebendigen vor seinen Erscheinungen deren Wesen, deren seelisches Teil, ihre Gesetzmäßigkeit, ihre innere Struktur und ihre Symbolhaftigkeit liebt und betrachtet und gestalten will, dem ist das Auge geöffnet für das, was unwandelbar erscheint im Wechsel, für die großen Wiederholungen und Wiederkehren im Verfließen, für die reine Linie quer durch den Knäul der Komplexe – und nun im tatsächlichen, praktischen Verfolg solcher ideeller Wallungen: Blick und Liebe für die klare Gestalt, die unverschlackte Bildung, die erhabenen Züge, die große Gebärde. All dies, wie sämtliche bisherige Zusammenhänge dieses Buches kundmachten, ist eigentliches Wesen der Dichtung. Nun läßt zwar diese erwünschte Klarheit und Festigkeit der Lebens-Erscheinungen sich in jeder Zeit und auch in der eignen des Bildners finden. Weil wir aber Menschen sind, Wissende um Ideen, nicht Ideen selbst, so sind wir beschränkt in unsern Kräften, so ist unsre Willens-Tätigkeit abhängig von unsern Neigungen, und so blicken unsre, der Notwendigkeit höchster Anspannung und Mühsal gewissen Kräfte hülfebedürftig aus nach einem Entgegenkommen; nach einer solchen Erscheinung, in der die geliebten Züge unseres Ideales schon leise vorgeformt zu dämmern scheinen. Der, welcher, zu bilden beauftragt, sinnt, was er bilde, sieht den Stoff seiner eigenen Zeit entstellt und zerrissen in vielerlei schlechten Händen; er sieht seine Zeit, weil er ihr allzunah

ist, verworren wie den Wirrwarr der vielen Lampen und Lichter über dem Geleiskörper großer Bahnhöfe, deren Gesetzlichkeit kaum zu entdecken ist. Er sieht wohl seine Wahrheit, aber sie zu bilden, spielte ihm der Stoff der Zeit unzählbare Abhängigkeiten in die Hände, die Unzahl der Zufälle und Launen ihres Alltags, und ehe er sichs versähe, würde er in das Gegenteil geraten von dem, was er will: statt Festtag rein zu gestalten, würde er nur Alltag verfesttäglichen, Naturgestalt stilisieren. Überdies ist, was er will, das Gute, Wahre, Reine; aber das Antlitz der Zeit weist ihm nur eine Dämmernis ursprünglicher Schöne hinter einem entsetzlichen Schleier von Narben und Beulen, einer Grimasse der Hassenswürdigkeit, die ihn nichts angeht, denn er will das Gute.

Er sucht für die Sichtbarmachung eines Unwandelbaren die verwandte Lebens-Gestalt. Aber wie gäbe es die in der Wirklichkeit so lauter und unverschränkt, daß ihre zarte Kontur nicht dennoch verdorben würde, abgelenkt und verschoben, wo nicht von einem äußern Wirrspiel der Zufälle, so doch von seinem eignen Auge, das an der Wirklichkeit, zu der er selber gehört, allzusehr beteiligt ist mit Haß und Liebe, mit Unsicherheit und falschem Urteil? Was er braucht, das ist „Hekuba", die ihm nichts ist, eine große Nüchterne, gleichsam nur Form mit geringster Andeutung von Möglichkeiten, genug, um eine Handhabe zu bieten.

Und zu dem allen tritt nun ein Umstand von allerhöchster Bedeutsamkeit.

Indem der Künstler seinen Lebens-Auftrag erfüllt, das in ihm Lebendige der Welt zu verbildlichen, vereinzelt er sich, zieht sich in sich selber zusammen, ist niemand verantwortlich und gehorsam als den Weisungen des Dämons, abgeschlossen mit ihm in seinem

Festtag, sein Leben erfüllend ohne Absicht noch Rücksicht auf jemand; in der Vollkommenheit seiner Selbst-Sucht aber auch ohne Teilnahme und ohne Beihülfe von außen. Weil aber jedermann mit einer Doppelverpflichtung begabt ist, sich selber zu dienen und der Gemeinschaft, der er angehört durch Geburt, so kommt sein Werk, wenn es löblich ist im Sinn dieser Gemeinschaft, allerdings ihr einmal zugute, ob heute oder morgen, ist gleich. Es ist aber nur natürlich, daß dieses in so weitem Sinne Bestimmtsein für die Gemeinschaft beschränkt wird in dem Fall eines Künstlers, dessen besondere Art es ist, nicht – wie der Lyriker – nur innere, psychische Zustände unmittelbar zu äußern im Leib der Sprache, sondern Zustände der Menschen, ihre Schicksale, Nöte, Verschuldungen, Unter- und Aufgänge. Er ist, weil er von diesem Gestalter ist, ihr Erkenner, und er wird zum Richter. Darin aber stellt sich nun der besondere Auftrag dar, den er von seiner Gemeinschaft, von seinem Volke, ja von der Menschheit empfängt: Geschichts-Schreiber zu sein. Das Leben vergeht mit allen Geschicken, Gedanken, Taten, allen Gestaltungen und Gestalten; aber das Werk besteht, um so länger, je tiefer lebendig es ist. Und dies also wäre die Aufgabe: das Vergangene zu gestalten und zu erhalten; es in dauerhafte Form zu prägen; so den Lebens-Sinn, den es hatte, zu offenbaren; seinen Zusammenhang zu enthüllen mit den ewigen Gesetzen des Vergehens und der Wiederkehr; so in dem fremden Bilde für die spätere Zeit den Spiegel des ewig Guten und ewig Wahren aufzustellen; und so auch wiederum das Vergangene zu richten. Es nicht zu richten mit urteilendem oder verurteilendem Bewußtsein, sondern nur dadurch, daß es gezeigt wird, erkannt wird, wie der Täter durch seine Tatbeweise, so erkannt in all

seinem Wesen, seinen Vorzügen und Fehlern, seinem Leisten und Verschulden, Wollen und Mißlingen, im Guten und im Bösen.

Was aber in Wahrheit Mythos ist, das sehen wir nun: das Werk selber des Dichters. Er nimmt nicht her und gestaltet einen Mythos; sondern Mythos wird ein Stoff, indem er ihn gestaltet. Denn es ist nichts haltbar in unsern Händen, ohne eine feste Form und Gestalt. Man kann nun freilich nicht sagen, daß, ehe ein Mythos da war, etwas Andres gewesen sei, Formloses, nur Seiendes, Stoff. Immer ist Form gewesen, immer Mythos. Aber der Festiger des Mythos, der erste Mund, der ihn aussprach und haltbar machte durch die Einzigartigkeit und Notwendigkeit des zaubernden, bannenden Worts, war allezeit der Dichter.[1]

Es ist ganz wundervoll in dem finnischen Heldengedicht „Kalewala" gestaltet, daß der Held, der Sänger – „Wäinämöinen alt und wahrhaft" –, Dinge zaubert,

[1] Mythos ist Sage, und unter dieser ursprünglichen Bedeutung fasse ich den Begriff. Wenn also der Figur eines bekannten, heutigen oder historischen Menschen von der Phantasie des Volkes oder eines Dichters Erlebnisse oder Handlungen angedichtet werden können, so wird sein wirkliches Bild hierdurch verwischt, unkenntlich, und er wird sagenhaft. Aus der Mischung seiner Wirklichkeit und der Phantasie wird Mythos; das heißt aber in Wahrheit: aus der Mischung seiner Größe oder Erhabenheit und der Verehrung oder Bewunderung wird Mythos. Überpersönlichkeit, diese tritt in dem Mythos zutage. Ein mythischer Mensch also ist einer von so machtvoller Lebendigkeit, daß er die schöpferische Liebe und Vorstellungs-Kraft eines Teiles der Menschheit in sich ziehn konnte; daß er solchermaßen zur Musterhaftigkeit, zu einem Gleichnis sich erhebt; daß seine Person dazu dient, überpersönliches, nationelles oder menschheitliches Geschehen zu verkörpern. Aus der Häufigkeit oder Vielheit, aus der Flächenhaftigkeit des Lebens entwickelt sich der Typus; aus der Besonderheit, Einzigartigkeit, aus der Gipfelung des Lebens das Symbol. Dargestellte Symbolhaftigkeit oder sagenumwobene Überpersönlichkeit: die ist Mythos.

indem er sie singt. Er singt, zaubert sich Boot und die Segel, Schlitten und Roß, Waffen für den Feind, und im Kampf verzaubert er den in Sumpf oder Fels oder Baumstamm. Darin drückt sich die unvergessene Zauberhaftigkeit des ersten Wortes aus, das ein Ding, indem es benannt wird, erschafft; es wird zur Gestalt gebannt durch Benamung. Und darum gehören dem Sänger jene zwei Beiworte, die das „Ur" seiner Zaubergewalt, die letzten zwei Wurzeln seiner Kraft, ausdrücken: alt und wahrhaft. Er ist alt, d. h. er ist immer gewesen, kennt die Ursprünge und das Wesen der Dinge, und durch solches Erkennen und Wissen bannt er sie, erschafft er sie erst. Und er ist wahrhaft, d. h. er hat Verbindung mit der Wahrheit des Lebens, er ist der tiefst Lebendige, Kräftevollste, – und während also das „alt" sein Wesen umgrenzt, giebt ihm das „wahrhaft" hinzu die Bewegung, die Kraft, das Leben. – Weil aber er es ist, der als Erster die Dinge benennt, bannt, schafft und erhält, erschafft er den Mythos.

Was war Wallenstein? Sein Charakterbild schwankte in der Geschichte; er war nichts; er hatte gelebt, er war einer, der gewesen war, weiter nichts. Das Gedicht gab ihm Gestalt, Wesen, Leben, Symbolhaftigkeit; es erschuf seinen Mythos. – Ein Muster für alle.

Der Dichter ist der Bildner des Mythos. Ist ers, so ist er freilich andres und mehr als Geschichts-Schreiber, wie ich, um einen ersten Knoten zu schürzen, sagte. Man könnte sagen, daß er Geschichte nicht schriebe, sondern machte; aber nicht eben Geschichte ist es, was er macht, sondern Mythos. Diene das angezogene Beispiel des Schillerschen Wallenstein zur Erläuterung. Das Gedicht entstammt einer historisch-kritisch bereits belasteten Zeit, und so hat der Verfasser hier und da sich verleiten lassen, Historie zu geben statt Mythos,

aber es sind nur wenige Stellen, wenn man bedenkt, daß eben hier es historische Gestalt war, in der sich das höhere Wesen des Mythischen verkörpern sollte. Die Gesetzlichkeit, welche die scheinbar nur historischen Einzelzüge des „Lagers" hervorzog, dichtete und erwog, ordnete und festprägte, hing nicht ab von dem Zweck, Historie zu geben, sondern eine Lebens-Sphäre zu runden um die Zentralgestalt des Feldherrn, aus der diese sich gleichsam nährt, verdichtet, gestaltet; es ist eine mythische Wolke um den mythischen Helden. Und weiterhin, in den beiden andern Stücken der Trilogie, sehen wir eigentlich nur eine einzige Figur, die historischen Zusammenhängen dient, den Kriegsrat Questenberg. Alle Übrigen, die Generäle und die Menge der Andern bis zu Buttler und Gordon und den Mörderknechten, haben zwar jede ihren leichten historischen Wert, aber überaus gewichtiger und tiefer als diesen, ihren nur menschlichen, nur das Leben, die Schicksale, den Mythos bildenden Grund. Und dies erhärtet der Umstand einer Menge vom Dichter frei erfundener Figuren, der Piccolominis und der Gräfin Terzka, Theklas und des Astronomen, die keine oder kaum historische Bedeutung haben für das Stück, aber die tiefste leben- und mythosschaffende. Leider zu sehr schwankte noch Schiller zwischen Mythos und „Staatsaktion", womit auch die sonst so schöne Mythosgestalt des „Demetrius" allzu beladen ist. Bei Kleist ist wieder alles Mythos, im „Guiskard" wie im „Homburg".

Glücklicher jene frühen Epochen der Menschheit, für die alles Wissen nur Wissen vom Leben war, nicht von dessen Besonderheiten; von Seele und Schicksal der Seele, nicht von Psyche, von Kausalität, von den Zufällen, deren schicksalbringende Kraft noch unbekannt war, sondern von Göttern und dem Urzwang ewiger

Gesetzlichkeit. Dem Homer klaffte zwischen seiner eigenen und der Zeit des Mythos, zwischen Zeit und Zeitlosigkeit, kein Zwiespalt. Sein vor ihm gewesener, nein, sein immer seiender Held trug die Kleidung und die Waffen, sprach die Sprache und hatte die Geste, übte die Gebräuche und hatte alle Lebens-Gefühle seiner eigenen Zeit, Homers. – Uns eröffnet schon Wolframs Parzival unsere Zeit. Da sind noch die äußeren Zustände, die Bekleidung, die Sitten und die Gewohnheiten der mythischen Figuren dieselben, die Wolfram kennt; aber schon war Romantik im Spiel, schon das Wissen um eine Vergangenheit, die im Bestehen von Drachenkämpfen und Minnediensten schöner und glücklicher war; Zeit und Vergangenheit, Wechsel und Verfall wurden schon empfunden. Das Lebens-Gefühl war nicht mehr ganz rein; es wurde nicht nur gefühlt, sondern auch gewußt. Dies freilich weniger, weil Wolfram einfach später war als Homer, sondern weil er ursprünglich, unbeeinflußt von Zeitänderungen, anderen Wesens war; Germane, nicht Hellene, Gotiker schon und also Tragiker, nicht Synthetiker des Lebens. Für Homer war der Held göttlich durch Sohnschaft; die Synthese von Jenseits und Diesseits ist niemals leichteren Griffes vollzogen worden. Wolframs Parzival strebte nach Gott und gewann ihn durch Schuld und Leiden.

Was nun die Ballade angeht, so braucht nach allem Vorangegangenen nicht mehr darauf hingewiesen zu werden, welche Kraft zur Mythen-Bildung ihr ursprünglich innewohnt, und wie ungeheuer stark diese sich erwies, als sie noch Volks-Ballade war. Schicksal des Menschen, das dämonische, und die ganze Eu- und Kakodämonie der Natur, verkörpert in den zahllosen ver-

wunschenen und leidenden, boshaften und hülfreichen, halb ihres Geisterseins frohen, halb nach Menschsein sich sehnenden Nixen, Elfen, Gnomen, Feen und Elementargeistern: sie boten alle der Ballade den ewig einen Stoff der Tragik und des Zwiespalts germanischen Lebens. Wie dieser Mensch sich zerspalten wußte in Gutsein und Bösesein, in Gesegnetsein und Verfluchtsein, Menschsein und Gottsein, Leiden am irdischen und Verlangen nach einem himmlischen Leben, Unstätheit und Ruhe, Rastlosigkeit und Stillstand: so mußten es all jene Wesen sein, seine Qual ihm verkörpernd; düster und lichter, waren sie alle verstrickt in sein Leiden; mußten sie Mensch sein wollen, begehrlich nach seinem Blut im bösen Sinne, und wie er die ewige Seligkeit wollen im guten. Aber sie blieben, wie er, verflucht. Und seltsam: die Ohnmacht war dann oft nur auf der menschlichen Seite, und seine Liebes-Unkraft kräftigte den Fluch. Er nahm die Nixe auf, weil sie ihn mit mächtigerer Liebe als ein Menschwesen beschenkte; aber irgendein Versprechen, ein Schweigegebot, oder was es war, oder die Wiederkehr eines ersten und nur unterdrückten Grauens, ließen sich nicht bändigen oder erfüllen: die Getreue hatte sich endlich umsonst gemüht und kehrte in das lebenlos kalte und nasse Element ihrer Unerlöstheit zurück. Doch wie dem auch sei, waren es allemal Kraft und Unkraft, die sich bekriegten, und allemal endete es mit dem Siege der Unkraft und mit Tragik.

Das Maß der Volks-Ballade war weit genug, um ganze Lebens-Gehalte – etwa Tannhäusers – umfassen zu können; als sie aber Kunstballade wurde, da wurde sie kurz und enge, – nicht indem ihr Maß äußerlich wäre verringert worden, sondern für das Auge des Dichters. Ihm mußte, je bedeutender er war, an größeren

Formen gelegen sein, zumal in jener Epoche, wo sich soeben über dem Reich der Natur und des mehr äußerlichen Geschehens unter Menschen ein unermeßliches, unermeßlich labyrinthisches Reich der *Seele* eröffnet hatte. Überdies hatten die Dinge des äußeren Lebens und der Natur ihren Charakter verändert: der Mensch empfand sie nicht mehr unbewußt, sondern bewußt als symbolisch, wertete sie nach ihrer sinnhaften, Seelisches ausdrückenden Bedeutung allein, nicht nur als Daseins-Träger, sondern Träger höheren Seins, vielfältigerer Zusammenhänge. Überdies war er zusammengeschrumpft an Glauben, zusammengeschrumpft aus gewaltiger Leiblichkeit Gottes, des Teufels und der Naturdämonen, zu denen er vordem wahrlich wurde, weil er sie für wahr hielt, wenn er ihnen Gestalt verlieh. Er wurde zu Dämon und Gott, Gott und Dämon wurden zu ihm; sie begegneten, sie verschmolzen ineinander im Raum der Gestalt. Aber er war jetzt romantisch und rational; er glaubte weniger und sehnte sich um so mehr. Er sehnte sich, wenn er ernst war, nach Gott und gestaltete seine Sehnsucht im ernsten, bedeutenden Werk. Wenn er aber unernst war, so begann er zu spielen, so beschäftigte er sich mit einem lieblich anziehenden Unglaublichen, mit den vielen kleinen Göttern der Feenwelt.

Jene deshalb, die immer und auch im Spiele nur ernst sein konnten, Goethe und Schiller brauchten, damit die Balladenform ihnen gefalle, nur etwas von ihrem Leben hineinzugießen, ein neues Element, das sie flugs aus sich hervorzogen; nämlich das der Erziehung, Belehrung, Bildung. Und gleich offenbarten sie auch ihren Wesens-Unterschied. Schiller, der ideale und rationale Schiller, der zu keiner Gestalt gelangen konnte, selbst nicht zur Pflanze, außer auf dem Umwege über eine Idee, – er

lehrte wirklich, bewies, moralisierte. (Siehe „Gang nach dem Eisenhammer“ und „Kampf mit dem Drachen“.) Goethe wollte zwar lehren, aber er konnte immer nur gestalten, und so schuf er Kleinode statt Nützlichkeiten, den „Gott und die Bajadere“ und die „Braut von Korinth“; worauf er sich ganz befriedigt, einmaliges Weltwesen einmalig gestaltet habend, wieder größeren Aufgaben zuwandte.

Der Mensch, sagte ich, sei aus einer göttlichen Gestaltenfülle, die er hatte, zusammengeschrumpft auf sich selbst; doch hatte er damit aus seinem Wesen noch nicht alle Elemente verloren, die ursprünglich in ihm den Gott, die Götter und die Dämonen erzeugten. Er bedurfte Gottes, er bedurfte auch der Geisterwelt noch, weil er zwar die primitiveren Ängste vor Waldesdickicht und Sumpflichtern, vor Sturm und Hagel und Nächtefinster, d. h. einige besondere Zustände von Angst und Gewalten-Abhängigkeit, aber noch nicht die Angst und die Abhängigkeit, die Unsicherheit und Verworrenheit selber verloren hatte. Zudem waren all deren Verkörperungen in der Kako- und Eudämonie, insonderheit dieser letzten, ihm lieb geworden und natürlich vertraut. Ja, es war ihm natürlich zu sagen:

Es rührt ihm wie ein Riese
Das Leben an die Brust –

oder die Nixe zu sehn, wie sie erstickend an der Eisdecke des Teiches tastet. Deren Urschauder zu bannen, gelang noch der urkräftigen Hand Hebbels oder der Annette. („O schaurig ists übers Moor zu gehn!“)

Nun aber hatte die Ballade durch ihre primär-stoffliche Anlage die Eigenschaft, magnetisch zu sein für die mittleren Geister und für alle jene Kräfte und Kräftlein, denen zu einer gewissen poetischen Begabung für das Formale, Metrik und dergleichen, nur in ihnen sel-

ber der Lebens-Stoff fehlte, damit sie unmittelbar, also lyrisch hätten etwas bilden können. Wenn sie Lebens-Gefühl hatten, so war es doch eben nicht stärker, als daß es an einem gegebenen Stoff sich ein wenig entzünden konnte, gerade genug, um ihn, aber nicht um sich selbst wirklich lebendig zu machen. Das heißt: sie gaben nicht eigentlich das Leben, sondern weckten nur fremdes Leben aus einer Schlafstarre, bekleideten und verzierten es, und so wurden sie selber ein wenig darin lebendig. Sie also formten nicht, wie ein Marmor belebt wird, indem man ihn formt; sondern sie taten es, wie man Wein formt durch das Gefäß, in das man ihn schüttet. Es war eine so äußerliche Originellität wie eben die von Gefäßen, so daß auch bei dieser Art von kunstgewerblicher Ballade nicht eigentlich von Stoff die Rede sein kann, sondern nur von einem Inhalt. Wenn diesen der eine Autor in dieser Versform und nach seinem Temperament behandelte, konnten es auch unzählbare Andere mit ihren Mitteln.

Denn, das ist es, ihnen stand und steht noch keine unmittelbare, sondern nur eine abgeleitete Lebendigkeit zur Verfügung. Im menschlichen Bezirk ist, was sie verlockt, die Buntheit der Abenteuer und das Kostüm, eine primitivere, simplere Art des Lebens, die Lebfrische, Derbheit und Tatenkühnheit, Hieb- und Stichfestigkeit des Lebens, alles Haudegenhafte und Ritterliche, die hervorquellende Blutsaftigkeit des Daseins; dazu, anders als die Neigung des echten Dichters zur ursprünglichen Gesetzhaftigkeit und Klarheit, Wandellosigkeit und Tiefe, Neigungen aus der bourgeoisen oder moralischen Daseins-Schicht zu einer idealer vorgestellten, goldneren oder guten Zeit, wo es mehr Tugenden, mehr Treue und Loyalität, mehr Frömmigkeit und Dreinhauen, innigere Liebe der Zarten und eine schöne Doppel-

leidenschaft adliger Schloßherren zu Pferden und Frauen gegeben habe. („Ich streichle meinen schwarzen Hengst und küsse meine blonde Frau" singt deswegen ein Baron.) Da hier die Themen allüberall die gleichen sind, so wurde ein Jahrhundert lang eigentlich nichts getan, als daß die alte Volks-Ballade vom Ritter und Knappen immer noch einmal gedichtet wurde, bis die Öde gähnte aus den hundert Visierhöhlen der mit nichts angefüllten, gespensterhaft daherrasselnden Plattenrüstungen.

Nicht ganz so verhielt es sich mit der Natur als balladeskem Stoff. Zwar war das Verhältnis auch zu ihr kein unmittelbares; nicht diente Naturwesen dem Bildner als die Gestalt, sein Lebens-Gefühl in ihm zu verkörpern, und war also das Verhältnis zur Natur ein romantisch Liebhaberhaftes, im Anschaun verliebtes; aber ursprüngliche menschliche Anlage – der Ängste, Beklemmungen und Schauder vor dem großen Geheimnis der Mutter, sowie die ererbte Habe aus der Dämonenwelt, wirkten doch hier kräftigend auf das empfindende Herz und die bildende Hand, und es lassen sich mühelos aus einem Hundert Balladen die besseren, d. h. die naturstofflichen herausfinden.

So auch bei dem letzten Sänger der ritterlichen Balladen und Lieder, Börries Münchhausen. Bei ihm vertritt die Stelle von Lebens-Gefühl Standes-Gefühl. Auch das konnte gelten, solange die Presse frisch war und die Münze in ihrer gewissen Seltenheit sauber und gut geprägt; sie verlor aber mit der Seltenheit bald die Güte der Stempelung und wurde langweilig. Doch kam auch späterhin mitunter noch etwas wie unmittelbares Lebens-Gefühl zum Durchbruch, nämlich wenn das Standes-Gefühl sich tragisch empfand. Dann steht da etwa die Strophe in „Alter Obrister":

Ein deutscher Wolkenhimmel trüb und feucht
Hängt über Osnabrück und schiebt sich träge
Vom Osning her entlang dem alten Wege,
Durch dessen Sand mein müder Schecken keucht,
Der Weser zu . . .

Und diese:

Des Regentages Wasser goß ich still
Aus meines Helmes Rinne in die Gleise
Des sandigen Weges, und ich summte leise
Ein Söldnerlied, das klang so falsch und schrill.

Hier ist mancherlei Gutes zu vermerken. Es ist ja sonderbar, daß, da dieser Verfasser als Lyriker kaum eine einzige Zeile von Saft und Mark hervorgebracht hat, – es ist sonderbar, aber freilich sehr erklärlich, daß allemal balladesker Atemhauch sein lyrisches Wesen, Empfinden und Bildfähigkeit zugleich, anregte, so daß die lebendigsten kleinen Flammen hervorzüngeln. So sind auch die obigen Strophen gesättigt mit wahrer Lebens-Stimmung, die über den geschilderten Zustand hinaus wie ein Duft sich ins Allgemeine des Lebens verbreitet. Echt und rein ist der Rhythmus, und in dem weiten erstorbenen Grau der Landschaft erscheint, sehr balladesk, die erwählte Gestalt des scheckigen Pferdes (das ich mir in großen roten und weißen Placken vorstelle), robust, derbe und farbig. Und hingewiesen sei noch auf die vorkommenden Ortsnamen. Der Deutsche hat die ihm eigentümliche Zuneigung zu allem Fremden, und es ist ihm im seltenen Gebilde, im Gedicht eigentlich nur erlaubt, durch die geliebte Seltenheit glänzende, fremde, am besten französische Namen erscheinen zu lassen. Um so merkwürdiger zeigen sich daher hier diese deutschen, mit solcher Behutsamkeit, aber Sicherheit, so selbstverständlich erfaßt, daß sie, köstlich verfremdet, wie die seltensten wirken. Und nun,

in dieser Wirkung noch eine tiefere enthaltend, gewinnen sie zugleich die schönste Leibhaftigkeit. Was hilft es sonst viel, einen geographischen Namen zu setzen; er schildert nicht, er giebt nicht Gestalt. Aber wundersam groß in Erscheinung, wie sich sonst nur einmal bei Stefan George „die Ebnen – Der Maas und Marne unterm Frühlicht dehnen", entrollt hier der gelbe Strom der Weser und richtet die alte Stadt sich erstaunlich in Türmen und Wällen und braunen Dächern unter dem Himmel auf. – Wenn man bedenkt, daß ein Stadtname von andern Händen als des Dichters geprägt, und daß er durch Jahrhunderte des Gebrauchs bis zur Unkenntlichung abgeschliffen wurde: so macht sich in dieser Art der Neuschaffung und Prägung nicht auf kleine Weise der alte Zauber Wäinämoinens kund: zu zaubern, zu erschaffen und zu gestalten durch die Nennung des Namens.

Münchhausens beste Kraft ist jedoch in seine frühesten Naturballaden verarbeitet. Nun letzthin, da er wohl einsehn mußte, daß diese Form heute unlebendig geworden ist und seine ritterliche Standes-Ballade allzu unzeitgemäß (denn der Dichter darf zeitgemäß, d. h. seine eigene Zeit gestaltend und über- oder außerzeitlich sein, aber nicht unzeitig): so hat er sich im geistigen oder seelischen Element versucht, mit solchem Erfolge freilich, daß alter Anhänglichkeit geboten ist, hier sich abzuwenden, um nicht unehrerbietig zu werden.

Daß die Form der Ballade an sich noch lebendig sein kann, ein Instrument, das, wie die alten Cremonesergeigen, durch unablässiges Spielen nur besser werden konnte; daß man nur anders darauf spielen müsse, das erkannte er wohl. Schreiber dieser Zeilen kann auf das Gelingen solcher Möglichkeiten nur mit Zurück-

haltung hinweisen, nämlich auf seine eigenen Balladen im „Michael Schwertlos“ und im „Göttlichen Dulder“. Denn erstlich: erscheinen sie in beiden Büchern nicht als einzelne, sondern – man gewinne, bitte, Zusammenhang mit dem weiter oben angedeuteten Nachteil der Kürze oder Enge der Form –, sondern erzeugt in Vielzahl aus dem Grund eines einzigen Lebens-Gefühls, als Teile also nur eines größeren Ganzen. Und dieses größere Ganze sodann ist im „Schwertlos“ von vaterländisch vielfach verwirrtem und im „Göttlichen Dulder“ von unglücklichem Charakter; einesteils aus Gründen der nicht erfolgten vollkommenen Ablösung von der Vorform Homers; andernteils aber ist gerade die balladeske Vielteiligkeit, besser Zerrissenheit der Grund, da in Wahrheit hier das Ganze hätte episch sein sollen und nicht balladesk. Noch so zahlreiches Gelingen der Einzelgestalt hilft leider der Ganzheit nicht über dies Gebrechen hinweg.

Diese Balladen aber an sich betrachtet, sind festtäglich, d. h. in ihnen geht es um keinen Stoff, sondern um Wesen, Schicksal einer Seele, und so sind sie mythisch. Nun aber ist Seele hier ein neues, im alten Reich der Ballade unbekanntes Element. Hier sind die stofflichen Dinge nicht Träger allenfalls von seelischer Bedeutung; sondern sie, die Seele, ist das allein Wesentliche; nur sie wahrnehmbar zu machen, ist alles da, und über dieses hinaus, nicht nur, daß sie sei und Bestand habe, sondern daß sie eine werdende, wachsende, sich wandelnde ist. – Freilich – und hieran trägt die Schuld eben die balladeske Form – freilich ist das Aussehn der Einzelgedichte so, als löse sich aus den Geschehnissen immer wieder wie ein Geruch die Symbolhaftigkeit, die seelische Bedeutung heraus; ständige Wiederholung dieses Vorgangs jedoch bildet den Charakter

des Ganzen: ein Berg gipfelt in seiner Spitze, aber die Gestalt der Bergkette gerät ihr aus der Folge der Gipfelspitzen.

Und wie dem auch sei, sie ist, worauf es ankommt, eine neue, die verseelte Form der mythischen Ballade. Möchten Andere sie ergreifen und mit Gelingen sich zunutz machen, was sich hier nur im Mißglück erwies.

ÜBER DAS SONETT

O ströme, süßes Herz, dein dunkles Fühlen
In meiner Liebe offnes Becken aus,
Daß sich die viel zu heißen Gluten kühlen
Und mild zerfließt zu heftiges Gebraus.

Dann laß uns schweigend in der Abendsonne
Wie tief beglückte goldne Weiher ruhn,
Genährt von ewig unterirdischem Bronne
Und nichts mehr wünschend wollend nichts mehr tun.
Wir wissen ja: die heiligen Quellen rinnen,
Bleibt auch der Spiegel kühl und unbewegt,
Und alle Dinge leuchten tief nach innen:

Die Lorbeerbäume, leis vom Wind bewegt,
Die Schatten, dunkelblau auf weißen Zinnen,
Die Berge, stumm ans Herz der Nacht gelegt.

Dies Sonett von Albert H. Rausch als Muster vor die folgenden Betrachtungen. Sonette sind Rezitative. Nicht Gesang, nicht Lied, nicht Arie und nicht Hymne – doch auch nicht Rede, sind sie Gemisch von beidem, Sprechgesang, melodiöse Reden, deklamierte Gesänge, je nachdem ob musikalischer, ob Gedanken-Gehalt vorwiegt. Diese Tatsache der Mischung wurde von Goethe, als er das Sonett kennen lernte, sofort erfaßt, und als Bildner sich dran versuchend, ergriff er die eigentliche Form des Sonetts, den Liebesbrief, – formend glücklich, ein Gebilde entdeckt zu haben, in dem sein denkendes und sein empfindendes Wesen gemeinsam sich ausdrücken konnte. Doch sah er bald ein, daß besser – für ihn – jedes für sich zu bleiben habe; daß

in seiner Zone das Zwittergeschöpf nicht gedeihen konnte.

Das Sonett verlangt zunächst *Geist* aus Gründen seines höchst geistvollen Aufbaus, der – wesentlich – in einer dreifachen Parallelität besteht: Strophe 1 parallel 2, 3 parallel 4, 1 und 2 parallel 3 und 4. Das heißt: die zweite Strophe wiederholt, ausbauend, erweiternd oder vertiefend, den Gehalt der ersten. Mit den Terzinen setzt ein Neues ein, ein neuer, oder auch nur die neue Ausdeutung des ersten Gehalts, den wiederum die zweite Terzine vertieft, d. h. in dem zitierten Sonett, ihn verleiblicht und zugleich versanglicht, verseelt. Ein Blick von hier über das Ganze zurück zum Eingang erweist nun die Erscheinung der dritten Parallelität; die Gehalte der ersten und der zweiten Gedichthälfte verschmelzen sich bis vielleicht zur Identität, und so schließt sich das Ganze. Eine gewisse Abruptheit am Ende, oder ein Hauch wie von einem – jetzt ins Leere Treten, anstatt merklich vor einem Abschluß zu stehn, zeichnet daher die gelungensten Sonette aus, – so wie das angeführte, dessen unvermutet erschienene starke Gegenständlichkeit und zugleich und ebenso unerwartet erhobener Gesang ebenso plötzlich abbricht. Da schwingen sich Vision und Musik über den Gedichtrand hinaus ins Leere – scheinbar –, ein sehr kostbarer Reiz; scheinbar, sag ich, denn der Schluß des Sonetts ist der in Wirklichkeit nur scheinbare, weil – wie gesagt – der Abschluß nur vollendet, was der Eingang thematisch ansagte und anspann: das Ende mündet in den Anfang. – Sehr schön, zauberhaft, unendlich vollkommen, unendlich kunstvoll ist solch ein Gebilde, das alles Menschliche enthält: Gefühl und Gedanken, Gesicht und Gehör, Sprache, Bild und Musik und Getast, und ein Tieferes – Höheres über den Sinnen: und das dieses

verkörpert in der geometrischen, aber imaginären Erscheinung von 4 Parallelen, 4 gerade gelegten, die sich zum Kreise biegen. Eine Erfindung, würdig eines Genius, würdig der Vollkommenheit, – und verbürgt es uns so nicht die beiden?

Ist das Sonett vollkommen, so stehen alle Teile in einer untrüglich fühlbaren, nicht also notwendigerweise sichtlichen Beziehung. Es ist deshalb nicht vonnöten, daß seine Einzelteile, genugsam unterschieden als Strophen und durch die innere Verschiedenheit, noch jene Betonung von Gemeinsamkeit einerseits und Getrenntheit andrerseits durch die Reimwiederholung in den beiden Vierzeilern erhalten, welche unserer Sprache zur Last wird, während sie den leicht reimenden romanischen ein Spiel ist.

Welches in diesen Ländern die ursprüngliche, vermutlich einfachere Form gewesen ist (vielleicht eine Weiterbildung der „stanza" durch das Anhängen eines Abgesangs, der gleichfalls im Anfang nicht terzinisch verschlungen, sondern in der Reimfolge a b c, a b c abfallend gebildet gewesen sein wird), ist mir nicht bekannt. Aber ursprünglich eine Volks-Bildung, kam dieses, unser kunstmäßiges Sonett uns von Petrarca, von Dante, vom Humanismus, und so ist es die gegebene Form für den Geist-Menschen, den Denker, der im Zustande einer Leidenschaft eine Befeuerung seines Wesens und somit auch der Verstandes-Kräfte verspürt; der auch als Minnesänger vor der geliebten Dame nicht ohne den Prunk und den Stolz seiner geistigen Waffen erscheinen will; und eine Vorzugs-Gestalt des Sonetts ist die eines geistigen Kampfspiels, eines Turniers, sei es des unter der Liebe Leidenden mit dem Gott, Amor, mit dem Schicksal, mit der Ungunst des Lebens; sei es mit der Geliebten selbst, sie von seinem Wesen, seiner

Kraft, seinem Wert, seinem Leiden und seiner Standhaftigkeit zur Gegenliebe zu überzeugen. Wenn Edmond Rostand im „Cyrano“ die Roxane zu ihrem, über sein eintöniges Je-vous-aime!-Gestammel nicht hinauskommenden Liebhaber sagen läßt: „Parafrasez!“ so heißt das, daß sie ein Sonett haben wollte. Da, um ein altes Scherzwort zu variieren, in der Leidenschaft nur der seinen Verstand nicht verliert, der keinen hat; da nur die Frau, wie bekannt, es ist, die dem folgt: so haben die geistvollen Frauen unter den Liebenden gern die Sonettform ergriffen, diese lyristische Paraphrase, das leichte Gewebe, in dem Verstand den Aufzug, Minne den Einschlag bildet; so die Louize Labé, später Elizabeth Browning mit höchstem Geschick. Denn eben weil das Sonett so kunstmäßig ist, so viel technisches Können verlangt, ist es als Form an sich die leichteste; die vorgezogene Linie der Form führt die Hand; es ist kein Erschaffen und Bilden, sondern Nachziehn und Ausfüllen des Vorgeformten. Niemand sollte sich durch ein noch so überreichliches Überschüttetwerden mit Sonetten von einer Leidenschaft des Verfassers überzeugen lassen, weil im Gegenteil eine geringe Glut zu einer guten Menge von Klugheit oder Gedankenkraft genügt, solch ein Kunstding bestrickend auszugestalten. Das besagt nichts gegen jedes hohe Sonett, das es giebt.

Im Wesen des Liebenden, welcher nicht nur aus Sinnen und Trieben, aus Leidenschaft allein besteht, liegt es, sich unaufhörlich mit dem ganzen verflochtenen Stoff seines Schicksals in Gedanken zu beschäftigen; zumal wenn er sonst gar nichts zu tun hat – als Dame, als Literat, als Edelmann, auch als Poet, – nichts andres zu tun hat, als das Lebendige anzuschaun und sich darüber zu grämen, zu verwundern oder zu freuen, und eben daraus Verse zu machen, die, wenn sie nur leid-

lich sind, auch der traurigsten Lebenskatze eine lieblich tönende Schelle an den Schwanz binden; und zumal folglich, wenn er ein unglücklich Liebender ist. Der des Gedankens ist der unzerreißliche Faden, der im Labyrinthe des Unsegens herumlenkt, zwar niemals hinaus, aber zu Fenstern erquicklicher Aussicht leitend. Solchergestalt unablässig sein Schicksal, seine Not, die Gewalten, das Unheils-Wesen der Liebe beklagend; die Geliebte, die Gottheit anklagend, verwünschend, wiederum frei sprechend; sich selbst verfluchend, sich wieder selig preisend; in Flammen sitzend, unaufhörlich Brennwerk zulegend: ist der Zustand des Liebenden eine unablässige Anrede der Geliebten, ein unendlich sich selbst schreibender Liebesbrief. Um so hitziger, um so verzehrender nun eine Glut, um so schwerer hat der formwollende Wille zu kämpfen, eine gleichsam aus sich selber entstehende Form zu schaffen, weil, wo alles Flamme ist, alles, auch Gesetz und Werkzeug verlodert. Um so willkommener folglich zeigt sich ein äußeres Formgerüst; das ist der Asbest des Gedankens, die unverbrennliche Geometrie, die Abstraktion, das Gerüst des Sonetts.

Form ist allemal Erlösung. Formung ist Bändigung, Sieg, Befreitheit. Das Sonett nun ist der Gewinn dessen, dem – sei es aus Anlage, sei es aus Verhinderung durch einen zeitweiligen Zustand – der Gesang nicht gegeben ist. Denn Gesang ist Magie (eine Entdeckung, die ich trotz Martin Bubers gleichlautenden Ausspruchs auch mir selbst zuschreiben muß); nur der reine Gesang schafft das Wunder des vollkommenen Abstreifens aller Erdschwere; Gesang ist die sternepflückende Hand, ist der gottküssende Mund, ist der Tau des Herzens. Wenn hier abschweifend gesagt sei, daß der Humanist, der sonettedichtende Romane in unserm Sinn gar nicht

Dichter ist und sein Gebilde *nur* Kunst, weil es nur gewisse künstlerische Mittel benutzt zu Zwecken des Verstandes und der Leidenschaft: so heißt es, daß er nicht Magier ist. Seine Form ist von der des Gesangs ursächlich verschieden. Man bedenke wohl, man höre den Gesang der Natur, Gesang der Lerche, der Amsel, der Nachtigall. Was aus ihm uns – nicht ins Herz, nein, ins Mark greift, unwiderstehlich unser Inneres umwendend mit dem unendlich glückhaften Aufhorchen zu der ganz reinen Stimme: das ist nicht die Leidenschaft des Sängers, nicht Inbrunst, noch Frommheit, nicht einmal Liebe. Sondern es ist, tief hinter all dem, Geheimnis, unerklärbares Naturgeschehn, Magie mit einem Wort unserer naturgeschaffenen, vernunftmäßig nicht zu beweisenden Wesens-Gebundenheit an den Wohllaut, an das ertönend Reine, an das Wunder der Vogelstimme. Was sich erregt, sich erhebt, sich als Glück bewußt wird, ist wieder das unsagbare, namenlose, gestaltlos allgestaltige: die Seele; und was erreicht wird in dem losgelösten Augenblicke des Lauschens, ist das Nichtirdische, durch keine Anstrengung zu Erreichende, das Wunder der Wunschlosigkeit, der Kuß der Erlösung: Glück. Gewiß ist, daß der Mensch, wenn er keinen Gesang vorgefunden hätte, als er aus der Bewußtlosigkeit der Natur seine Grenzen betrat, ihn erfunden hätte; nun aber fand er den Gesang vor, einen Rest Paradies, und mit heiliger Mühelust machte er sich an die Aufgabe, ihn aus der Tiefe seiner Seele noch einmal zu schaffen. Was er im Schacht des Berges himmelhaft Blinkendes fand, nannte er Gold nach dem ewigen Strahl, dem es glich; so nannte er Gesang sein Wunder der Seele, das gefundene Kleinod, die himmlische Schwester des Vogelsangs. Er hatte es wiedergefunden? Nein, scheinbar nur, tatsachenhaft nur, weil sein Ohr eher den Vogel hörte,

als seine Seele sich aus dem Kindeslallen hervorrang. Doch war der Vogel nur das Echo, das rückwirkend den wahren Rufer, die noch ungeborene, aber die von allem Anfang her seiende Seele, die Urseele ihm kundmachte als Wohnerin, Schläferin, Träumerin seiner eigenen Brust. Er selbst, ohn es zu wissen, hatte gerufen, hatte gesungen, und Echo nur gab der glückliche Amselschall. Denn Pflanze und Tier sind wie Echo seelenlos; sie sind in sich beschlossen, sie kennen sich selber nicht. Aber der Mensch ist das Wunder des Offenseins, der das Außen erfährt, um sich zu erkennen; Inhaber des tiefen Geheimnisses: durch ein Außen, von dem er nichts weiß, um sich selber zu wissen.

Musik ist die Sprache des Himmels; der Vers aber ist die Sprache der Götter, die festtägliche der Festtäglichen, die sie uns lehrten, die Verquickung der unsterblichen Mund-Art mit unserer; und so ist sein Geheimnis, Musik zu enthalten, ohne Musik zu sein.

Das Sonett jedoch, das Gebäude nach Verstandes-Gesetzen, ist des Alltags an sich, nur verfesttäglicht immerhin durch die Ausgestaltung zum Sprechgesang. Darum fehlt ihm die magische Kraft, die Unausweichlichkeit dessen, was überkausal unmittelbar überzeugt durch sein bloßes Erscheinen, wie die Rose, durch seine Stimme wie die Lerche; darum hat es die Form der *Überredung*, der sich mühenden Einwirkung vermittels des Gedankens und des künstlichen, Sicherheit vortäuschenden Aufbaus. (Wer da zu lieben glaubt und weiß es nicht recht, so macht er ein Sonett, und so weiß ers.) Und weiter: Ein Gedanke kommt niemals allein; Assoziation ist das Wesen des Denkens. Keinen Menschen giebt es deswegen, der nur ein Sonett gemacht hätte; jedes regt zumindestens ein zweites an, und gemeinhin erscheinen sie in Zyklen, in Gruppen (bei

Rudolf Alexander Schröder jedoch, dem Paraphrasierer, dem Sonettierer, dem Sonettendrechsler „wie er im Buch steht", ist das erste Hundert schon fix, wenn erst die vorderste Zeile auf dem Papier steht, und hinter jedem gedruckten verheißt sich ein Zwanzig ungedruckter im Manuskript, wie die Korporalschaft im Korporal beim Appell). Hat es ja nicht umsonst die oben schon angedeutete Eigenschaft, daß sein Abschluß nach Abbruch, nach Vorläufigkeit, nach Fortsetzung klingt.

Das Sonett ist ein unlyrisches Gedicht. Bürgschaft hierfür ist sein eigener Atem, der kühl ist. Lied und Gesang sind warm. Nun bemerkt freilich Moritz Heimann sehr fein – an ich weiß nicht mehr welcher Stelle seiner Prosaischen Schriften –: daß es unrichtig sei, Gedichte *Organismen* zu nennen, Gewächse; auch *Mechanismen* seien sie nicht, sondern ein Besondres, ein Zwitter von beiden. Allerdings: da Verstand, der abstrakte, unorganische bei der Bildung des Gedichts tätig ist, so haftet genug des Mechanischen daran. Daß es nicht nur mechanisch ist, beweisen seine organischen Eigenschaften, die nicht zu zählen sind, deren eine ich nannte: sein Atem; daß es ihn hat, und daß er warm ist. In dieser Wärme seiner Lebendigkeit aber enthält es die Kraft seines Trostes. Wie der Menschenleib im Zustande der Gesundheit sein vorgeschriebenes Maß von Glut hat, die wir Wärme nennen; wie es dem Erkrankten bald zu eisigkalt ist, bald zu siedendheiß im Schütteln des Fiebers und seine Heilung in der Wiedereinbettung in das Mittlere beruht, in die stetige gedämpfte Warmheit der Säfte: so gewinnt auch die Seele, herüber- und hinübergeschüttelt im Fieber der Schicksale, aller Erden-Unsale, zwischen der Polar-Zone von Tod, Schuld, Verödung und der tropischen von Angst, Unrast, Qual oder lodernder

Wonne: sie gewinnt ihr Heil, ihre Rast, ihre Stillung allein in dem mittleren Zustande der Ausgeglichenheit, milder Durchwärmung. Ist aber die Kunst die große, edle, verständige Heilerin der Seele, so strahlen ihre Werke, je vollkommener sie sind, um so zuversichtlicher jene sanfte, stetig durchdringende Wärme aus, wie sie über nachmittäglichen Wiesen haucht, wenn es schon kühler aus Westen weht – ach, immer ist Schwinden darin und ein Untergang! –, und so haben Europas schönste Gedichte die mittlere Temperatur unsrer gemäßigten Zone, die süße Lindigkeit erster Maitage. Verlaines: „La lune blanche" sowohl wie: „Was bedeutet die Bewegung".

Wie nun aber, wenn das Sonett seine Kühle hat, wie ist mit ihr die Leidenschafts-Hitzigkeit zu vereinen, der es so häufig entstammt? Die in das Glühende gleichsam eingelassene Kälte des Gedankens wie der baulichen Regelung kann es allein nicht ausmachen; was heiß ist, wird nicht gemindert vom Kalten, und in der Tat findet die Ursache sich anderswo.

Ein Ding nämlich kann das heißeste sein von der Welt, und kann doch den völlig kalt lassen, der es berührt; das ist das menschliche Herz. Anfühlen können wir es nicht unmittelbar, jedoch in der Übertragung der Herzens-Äußerung oder -Ergießung. Aber not haben wir es nie, uns von der fremden Flamme anfechten zu lassen, und der auf dem Rost seiner Leidenschaft sich Windende im Sonett: was geht er uns an? Uns brennt nichts, – o nein, wenn wir etwas wünschen, so ist es, gebrannt zu werden. Was aber heißt das?

Es heißt, daß, um in uns ein Gefühl zu erzeugen, nichts so ungeeignet ist, wie das Herzeigen eben dieses Gefühls. Nun allerdings handelt es sich im Bezirk der Dichtung niemals um diese oder jene Gefühle an sich,

sondern um ein ihnen allen gemeinsames Grundgefühl, das die übrigen erst entfesselt. Wie nach dem Psychiater das letzte oder Grundgefühl des Menschen vor dem Entschlummern das Verlangen nach Schlaf ist, so ist unser, ob im Augenblick noch so wenig gewußtes Grund-Empfinden vor dem Eingange in ein Kunstwerk das Verlangen unserer ganzen Lebens-Wirre und Unrast, zusammen: Lebens-Not – das nach Ordnung und Stillung; nach Heilung, Sicherheit, Festtag, Erleichterung, Beruhigung. Diese alle freilich suchen wir nun, wir überaus, wir nicht zu sagen rätselhaft und widerspruchsvoll Beschaffenen, suchen wir vornehmlich nicht auf geradem Wege, nicht im Erreichen des Ziels; wir wollen vielmehr tiefer erregt, gereizt, ja gepeinigt werden. Wir wissen ja vor dem Eingange noch nicht, was uns quält; wir haben vielmehr, wie wenn wir die Hand auf die Klinke beim Zahnarzt legen, völlig den Schmerz verloren und wissen kaum, was wir da wollen. Sitzen wir dann im Wartezimmer, so kehrt auch die Pein allgemach zurück und weiß bestimmt, was sie will. Es ist nichts so leibhaftig in uns: der Anfang der Heilung muß allemal der sein, daß uns *gesagt* wird, daß wir leiden und wo und wie. Der Arzt fragt es heraus, und nun aufgeatmet, nun abgetan Ungewißheit, nun durchs Fegefeuer der Heilung ins Paradies der Genesung

Schließlich wünschen wir nicht einmal dies. Wir sind Wissende allzutief um die Unheilbarkeit unsers Leidens, um die Zeitweiligkeit der Genesung, um die Gewißheit, daß wir aus einer Krankheit, aus einer Marter uns nur herausretten, um einer andern anheimzufallen; um das Ur-Wissen endlich, daß jegliche Pein nur die andre Erscheinungs-Art einer Ur-pein ist, in der sie wurzeln, aus der sie sich speisen, durch die sie sind. Und deshalb im Alltage froh, auf eine leidlich wohltätige Art resi-

gnieren und alt werden zu können, werden wir arme Kinder am Festtage ergötzt von der Schaukel. Von Schwindel zu Schwindel hin und wider zu fliegen; oben zu schaudern vorm Unten, dem du zufährst; unten zu jubeln im Erwarten der Höhe, der du zufährst; wiederum oben zu erschrecken vor der Tiefe, der du ohne Halt rücklings zufällst; wiederum oben zu lächeln im glücklich vollführten Hochschwung, im Triumph über die glücklich durchquerte Tiefe. Das ist der Mischkrug, das berauschende Gemengsel aus Schaudern im Kunstwerk.

Und wenn in dieser Art auch mehr die niederen und unreineren Triebe sich Luft schaffen können und wir uns ein wenig von der Würde des Gegenstandes abgesenkt haben: so ist endlich alles mit dem einen Wort Sehnsucht gesagt. Wir leiden Sehnsucht und wollen Erfüllung. Erfüllung – giebt die das Kunstwerk? Höchstens dem platten Träumer, der sich im Roman in höhere Lebens-Sphären versetzen läßt als die seinen. Nein, Erfüllung giebt es uns nicht, und Erfüllung ist es auch nicht, was wir wollen. Sondern wir leiden eine böse, giftige, ungewisse Sehnsucht und wollen nichts Andres als eine süße, gute, bestimmte Sehnsucht dafür. – Wie es bei C. F. Meyer heißt:

Wir wollen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück noch Ruhm, nein größern Schmerz
betrachten –

so ist es nicht unsre Leidhaftigkeit an sich, die uns peinigt, sondern die Vergeblichkeit, Dumpfheit, Unheilbarkeit und die Tücke, Kleinheit und Vielzahl unserer Leiden, in denen wir uns so rettungslos verfangen wissen, daß unser einziges Begehren von allen Heilanden dies ist: ein Leiden zu empfinden, das *groß* ist, das sich läutert, das nicht zufällig tückisch, sondern

das klar aufgebaut ist nach erkennbaren Gesetzen, deren Erscheinung uns wohl tut. Einen Sinn wollen wir sehn, sehen vielleicht nur die Großheit und Kraft der Geste, mit der ein Zerschmetterter den Tod von sich ablächelt; sehen wollen wir die ruhige, erzgegossene, schön getriebene Schlafgestalt des Toten auf dem Sarg, eine ewige Ordnung mit den gestillten Zügen vergewissernd, während er drunten zerfällt.

Wieder steht vor uns die Form. Der „größere Schmerz", den wir betrachten wollen, ist der geformte Schmerz. Bändigung ist Größe; Form ist Bändigung; Form ist Größe; und die, schmerzerfüllt bis zum Rand, aber heilig schön durch Gesetzlichkeit, die ist unser Trost.

Unbestimmt sehnsuchtsvoll, sagt ich, wollen wir, daß man uns eine bestimmte Sehnsucht giebt. Das tut nicht der, der von der Sehnsucht sagt, daß er sie habe, der sich sehnsüchtig gebärdet (das ist Wesen des Dilettanten); vielmehr tut es der allein, der uns ein *Bild* der Sehnsucht, ein sehnsuchtwertes Ding vor Augen führt, so leibhaft, so schmelzend in Lebens-Farben, so schicksalwarm, daß wir erwarmen. – Der sich Gebärdende aber in seiner Leidenschaft im Sonett läßt uns so kühl wie die Form. Alles was kalt an ihr ist, die Regelrechtheit, die Starre wie die Verstandesgehalte, behält seine frostige Wirkung, während die Hitze unspürbar verzischt. Ich sehe, um zu beschließen, in meinem Bande der Sonette von Rausch, von dem diese Betrachtung ausging, fast Seite für Seite und mitunter Zeile um Zeile mit Bleistift unterstrichen, ganz gegen meine Sitte, aber mir heute Beweis für den Zustand, in dem ich das Buch las, selber innerst entbrannt überall Feuer fühlend. Und ich sehe, daß es nur meine eigene Glut war, die sich in jenen Vorführungen von Glühendsein

erschien; denn unter der Überzahl jener Sonette sind vereinzelte zwar so glücklich gelungen und überzeugend wie das eingangs zitierte; aber die große Menge sind schwache Seifenkugeln, schillernd schön, aber innen hohl und nicht stichhaltig.

ÜBER TRAGÖDIE UND EPOS

ALS Frigga, die Göttin, den Baldur unverletzlich machen wollte, nahm sie allen Dingen der Erde heilige Eide ab, daß sie ihm nie etwas antun würden; sie vergaß aber die Mistel, und der blinde Hödur, von Loki gelenkt, erlegte den strahlenden Gott. – Als Thetis ihren Sohn, den Achill, unverwundbar machen wollte, tauchte sie ihn in das Wasser des Styx; aber sie mußte ihn an der Ferse halten, und Alexandros, von Phoibos gelenkt, traf die Stelle mit dem Pfeil. – So gestaltete jedes der beiden Völker das gleiche Wissen um die Gebundenheit auch des scheinbar allerhöchst Freien, wie es seinem Charakter entsprach: der Grieche haftete am Körper, der Germane am All; jenen entzückte die Vorstellung einer höchsten möglichen Festigkeit und Beständigkeit einer jugendlich vollkommenen Form; dieser empfand sich ausgeliefert an eine Unermeßlichkeit der Gefahren, aus deren zorniger Blindheit das Verhängnis zuckte. Ihm war die Schönheit des Leibes nicht unbekannt, aber er stand ratlos vor ihrer Verlorenheit im Raum; dem Griechen war die Unzuverlässigkeit des Lebens nicht fremd, aber er prägte die Form, so dauerhaft er nur konnte. – Wer aber war Baldur? Baldur war die Hoffnung; er war die Bläue des wiederkehrenden Himmels, die Erlösung von den Ketten der Wintergewalten, und er war schön und hülflos wie ein Kind; er war viel mehr Sehnsucht als Erfüllung, er war Zukunft, er war die große Sehnsucht von Island und Jütland und Nordland nach Achill, nach Apollo, nach der unvergänglichen Bläue des Griechenhimmels und nach den ewigen Gefilden von Krokus und Thymian, welche die Drachschiffmänner sich er-

oberten in Salerno, in Neapel und Agrigent; sie, von denen es heißt:

Durch euer sehnen nehmt ihr ewig teil
An froher flucht der silbernen galeeren
Und selig zitternd werfet ihr das seil
Vor königshallen in den azurmeeren.

Darum ist das unsterbliche Gegenbild unseres Volkes jenes unwahrscheinliche griechische, dessen Atemhauch: Glück sagte, während der unsere: Leid; das den goldensten vollsten aller Völkertage sah, als bei uns tiefe Nacht war; das in einer Frist der blühendsten Freiheit seines geformten Geistes doch mit vollen Krügen schöpfte aus dem dunklen Geheimnis-Strom seines Bluts; das bei kristallener Klarheit des körperumrundenden Auges den tiefen inneren Blick in den nächtigen Reigen der Mächte bewahrte; das heiter und unbedacht wimmelnd in seinem Sonnentag, innig gebunden war an die Lebendigkeit einer Mythenwelt, in der es für unser Auge vorwegnehmend einmalig alle Rätsel des menschlichen Seins geheimnisvoll-offenbar hatte. Griechisch ist nicht Klassisch und nicht Harmonisch oder Synthetisch; es enthielt weitaus mehr, als die königliche Einfalt Winckelmanns ihm absah: das, wessen er bedurfte; es war in ihm zu allem menschlichen Wesen die Anlage da, weil da karische Kreter mit Semiten, Achäern und Dorern sich mischten; als aber diese Mischung vollendet war, da war jede ursprüngliche Anlage in so vollkommener Gemeinschaft mit den andern ausgebildet, daß es ein harmonischer Reigen war, in dem die dunklen Mächte mit den hellen, die uralten mit den jugendlichen, die dumpfen mit den klaren und die freien mit den gebundenen in einem goldenen Takte wogten und sich unbedrängt voneinander in grünender Geschmeidigkeit verflochten. Ich sage jedermann eine

Wahrheit: den Segen der Mischung. Mischung ist Bluts-Erlösung, Mischung ist Glück, Mischung ist die geistige Freiheit und das Fest der Form. Semiten und Hamiten mischten sich, und es ward Ägypten; viele Völker mischten ihr Blut, und es ward Hellas; Kelten und Lateiner mischten sich für französische Zierlichkeit; Franken und Sachsen mischten sich, und es ward Shakespeare; wo burgundisches, flamisches, hessisches, schwäbisches Blut sich einte, erstand Goethe: überall Einklang, Freiheit, das Glück der Form. Wir Unvermischten aber, wir Kleiste und Hebbels, wir Kants und Schillers, wir sind glücklos, schwergliedrig, gebunden; wir können uns nur bemühn; wir haben anderes Schicksal, wir brauchen außen den Helfer.

Noch lange und immer wieder müssen wir darum zu den Bildnern von Hellas zurückkehren, um zu erfahren, was in uns ist; es giebt nichts, worüber sie uns nicht belehren könnten, wenn wir frei bleiben in unserm Eigentum; unserer Grenzen bewußt wie unserer Gaben, uns nicht binden lassen vom schönsten Schein. Wir wollen unsere Spiegel blank halten für die heilige Lebendigkeit allen Daseins, die von jenen festen, funkelnden Bildern strahlt, unvermummt eingedenk unsrer dunkleren, schweren Art, der nichts zufällt, deren Wesen die Sorge ist und die unendliche Langsamkeit des Herzens; sie, die uns heute am Besten verhindert, aber die uns in einem Morgen jenseits von allen Völkertagen noch Früchte zeitigen soll. Wir sind Wälder gewesen, nun sind wir Kohle, und langsam, einsam und selten in ihr reift der starke Demant.

Ich werde mich deshalb, soweit es nur tunlich scheint, an die griechischen Kunstüberlieferungen bei den folgenden Untersuchungen halten; aus dem genannten Grunde, weil wir da Alles, dessen wir bedürftig sind,

finden mögen, und zudem weil unsre geistige Kultur, da sie die Höhe der griechischen erreichte, von ihr so viel Bindungen übernahm, daß wir sie nun eingewachsen, ja heute schon eingeboren in uns haben; Bindungen, deren allem Anschein nach unser Geist ebenso bedürftig war wie unsre germanische Seele der christlichen, da weder die eine noch der andre sich sonst so glaubensvoll in die fremden Maße gefügt haben würde. Denn wir haben Alles zwar in uns selbst, aber wir sind ausgeliefert an die auswärtigen Erwecker und Lehrer; wir können an uns nur sehn, was wir Anderen absahn. Wir haben Versmaß und Strophenbau unsrer Dichtung von Süden empfangen und die Skala unsrer Musik; wir haben die Anleitung zur Philosophie von Plato, Spinoza und den Upanischaden; die Tragödie empfingen wir vom nördlichen Verwandten, das Epos vom westlichen Nachbarn nebst dem Kunstgesang; wir sehen in unsern Tagen die wundervolle Neugeburt unserer Malerei durch endlich einmal glückhaften welschen Einfluß, und schon ist uns der immer fern gewesene, nächste Osten auf noch geheimnisvolle Weise nahe gerückt. Ach, wir armes, reiches Volk haben, wie der Kohlenmunk-Peter im Märchen, allzeit soviel in den Taschen wie unsre Nachbarn, und so erhalte uns Gott denn die, so saugen wir noch die Völker des Erdballs aus und gewinnen Erfahrung; denn nur diese, die zeitliche, ist es, die wir brauchen, um das zu erkennen, was eingeboren und zeitlos in uns schläft und nur erweckt sein will, um zu sein und Alles zu wissen.

Gebundenheit und Freiheit: wenn wir diese zwei einfachen Umgrenzungen menschlichen und göttlichen Wesens zu Führern nehmen durch die Provinzen der epischen und der tragischen Dichtung, so werden sie

uns zu allen gewünschten Kenntnissen darüber leiten; und beginnen wir denn mit dem Anfang.

Beide, Epos und Tragödie, nahmen ihren Ursprung aus dem Göttlichen, dem Religiösen, dem kultischen Dienst, jedes aus einer andern Form desselben seine Sonderbahn einschlagend. Das Epos entwickelte sich aus der Anrufung des göttlichen Namens zur Gestaltung des göttlichen Daseins in den mythischen Liedern. Die Gottheit blieb in diesen nicht so lange mit sich allein wie in unserm Norden. Denn während unser germanischer Vorfahr sich nur als Zuschauer des ewigen Kampfes empfand, den die ordnenden Mächte mit den zerstörenden Gewalten führten, Wotan und die Seinen mit den Frostriesen und Feuerdämonen, einen Kampf, aus dessen alles vernichtendem Ende der Traum eines goldenen Zeitalters wie ein Traumgesicht von Arkadien blitzt: sehen wir im griechischen Menschen von Anbeginne das Wort Ekkeharts lebendig: „Alles Korn meint den Weizen, alles Metall meint Gold, alle Natur meint den Menschen.“ Die Götter bedurften des Menschen nach griechischer Meinung, und sie gesellten sich ihm denn früh; sie, die friedlicher Gesinnung waren, die mit niemand zu kämpfen hatten, ob sie nun auf Schultern der Indogermanen von hohen Gebirgen herab als Gipfel- und Himmelsgötter, als olympische in das Land kamen, oder ob sie als chthonische, zu Göttern gewandelte Seelen der Toten heraufstiegen aus dem Dunkel der Erde. Sie waren ordnende und pflegende, liebende Helfer des Menschen, da selber der Erderschütterer, Poseidon, das Roß erschaffte und bändigte und mit der Medusa den heiligen Hengst des Sängers, Pegasos, zeugte. Sie gesellten sich verlangend, sie paarten sich mit der erfreulichen Erden-Tochter, sie machten sich fruchtbar, sie zeugten die Heroen. So hohen

Maßes empfand sich der griechische Mensch, daß er den Göttern sich anglich, denn – um wie an früherer Stelle schon Martin Buber zu zitieren –: „Der Held ist das Maß der Dinge." Die hellenische Seele wußte sich mit den Göttern im Bunde, und in diesem Bündnis, veredelt gleichsam durch ein goldenes Reis der oberen Kraft, erfüllte sie ihr menschliches Maß. In diesem Verhältnis entsprang frühe schon die eine von den zwei Quellen der griechischen Tragik, die wir als das persönliche Eigentum des Hellenen ansehn dürfen, während die andre allgemein-menschlicher Art ist. Denn die olympische Götterwelt, der eben jene entsprang, hat die eigentliche griechische, die Kultur von Mykene, Argos und Tiryns für sich; aber die chthonischen Seelengötter sind allgemein. Es war aber die Überheblichkeit oder Hybris. Der göttlicher Gemeinschaft gewürdigte Mensch überhöht sich und will Gott gleich sein, indem er ihn etwa wie Tantalos auf Allwissenheit prüft. Er vergißt seine Gebundenheit an die feste menschliche Form und meint, in die Freiheit des Äthers eindringen zu können. Daß aber dieses vom Griechen für Unnatur, für unmenschlichen Hochmut gehalten wurde, zeigt ihn uns an dieser Stelle als den Glücklichen. Naturgestalt und Körperlichkeit waren für den Germanen Kerker und Fesselung der Seele; für ihn war sie Glück, er hatte alles in ihr, sein Leib war seine Erfüllung, die Götter liebten seinen Leib, höhere Freiheit zu wünschen, war vom Übel, und das Verlangen strafte sich unverzüglich durch das Schwinden der Leiblichkeit und doch bleibender leiblicher Qual ungestillten Hungerns und Dürstens, die der Schatten des Tantalos litt.

Das homerische Epos, in das von dieser Tragik der Hybris nichts Eingang fand, enthüllt uns noch die Konstanz und die eigentliche Alleingültigkeit des göttlichen

Wesens im epischen Gedicht. Ilias wie Odyssee sind noch vom Adernwerk des olympischen Lebens ganz durchflochten, und sie haben in ihm ihren Ursprung. Die Ilias nimmt ihren Ausgang von Apollo, die Odyssee von Pallas Athene; Achill, so feind der Gott ihm ist, ist eine apollinische Gestalt und Odysseus eine männliche Verkörperung der Athene; beide sind olympische, nicht chthonische Götter. So verdichtete der griechische Mensch im Epos seine Beziehung zur oberen Götterwelt, sein eigenes göttliches Teil, und so gewann es trotz der tragischen Einflüsse, die wir später erkennen werden, seinen freiheitlichen, eigentlich epischen Charakter, indem es naturalistisch wurde.

Das bewegende Moment der gesungenen Mythe wurde die Beschreibung, das Auge der bewegende Sinn. Die Seele empfand inbrünstig das eine Glück ihres leibgebundenen Seins, das ihre heilige Freiheit war, und sie lebte es wundervoll aus sich aus. Form war für sie Segen und Vereinzelung Wonne, Wonne der eigne heroische Leib und Wonne jedes geschaffene, künstlich gewachsene Ding. Sie verweilte nicht außen dabei, sie sah allemal Blühen, Knospen, Gedeihn, und an ihr blühten und reiften wie Hyazinthen und Äpfel die Schilde und die Schwerter, die Sandalen und die Trinkschalen, die Wehrgehenke und die gewirkten Mäntel, die Sessel und die Zepter. In jedes schlüpfte sie mit Bienen-Gelenkigkeit hinein und genoß den Honig ihres Werdegangs; sie verfolgte es zum Ursprung zurück, in die hephaistische Esse, sie trug Erze und Werkzeuge zusammen, sie blies und schürte die Glut, sie lachte, wenn die Seele des Werks glänzenden Auges ins erglänzende ihre blickte, sie spiegelte den eignen Leib im gezeugten Leib, sie fühlte sich frei, zu binden und zu lösen, göttergleich zu erschaffen und zu beseelen, und noch folgte

sie dem schönen Bildwesen auf seiner Reise von Hand zu Hand, von Truhe zu Truhe, vom Ahn zum Enkel, vom Gastfreund zum Gastfreund, da es immer wieder aus Schlaf und Vergessenheit in ursprünglicher Frische erschien, glänzend und dauerhaft, eine goldene kleine Unsterblichkeit.

Und wie hier an die Dinge seiner Handwerkskunst, so verknüpfte sich der Grieche mit Fäden an seine Natur, die ihm Bilder bieten mußte für alle Bewegungen seines natürlichen Lebens; er entfernte sich getrost und beglückt aus allem Getümmel der Schlacht oder der Ratsversammlungen auf den lieblicheren Pfaden lang ausgesponnener Vergleiche; er entfernte sich nie von sich selbst. Die jene blühenden Gesänge mit großen Taten und strahlenden Leibern schaukeln sahn in dem üppigen Flechtwerk von Natur, auf die Horcher Homers scheinen die Verse Hofmannsthals gemünzt:

Und da sitzen sie wie zuhause
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Wahrlich, sie tatens; sie waren zuhause in ihrer Welt pochenden, atmenden Lebens, und immer tönte ihre leicht geöffnete Seele sie freudig an.

Und so war dies das eigentliche Wesen des epischen Gedichts: Freiheit der Götterwelt und naturalistische Freiheit der Form, denn eine Gebundenheit, die ihrer so froh war wie diese, dürfte keine mehr heißen. Als freilich der Mensch, für uns im Homerischen Epos, in dieser Welt auftauchte, gewann das Ganze andern Charakter; doch hiervon später.

Das Drama entstand aus der anderen kultischen Handlung: aus dem Opfer. Opfer sind nun freilich zwei zu unterscheiden: Speisungs-Opfer und Blut-Opfer. Was nun diese beiden betrifft, so erkennen wir zur Zeit der

mykenischen Kultur eine eigentümliche Vertauschung vollzogen als Resultat der Vermischung der kretisch-karischen oder pelasgischen Urbevölkerung mit den sogenannten Achaiern indogermanischen Wesens. Denn im Opfer des Bluts, menschlichen oder tierischen, stellt sich die Abhängigkeit des Menschen von den Gewalten dar, die allerseits auf alles Lebendige eindrangen: der Mensch brach aus seiner Not in die List aus, statt seines eigenen Blutes das darzubringen, über das er selbst Macht hatte, des gefangenen Menschen oder des Tiers. Nun, wie wir von überall her wissen, wie uns der japanische Shintoismus noch heute offenbart, wurden die Seelen der Gestorbenen Beweger der Gewalten; sie verlangten schattenhaften Daseins nach dem lebendigen Blut, und der Mensch gab das des Tiers für das seine. In der Sage vom Minotaurus finden wir den Brauch des Menschen-Opfers aufgehoben wie in der Iphigenie des Euripides und der Nekyia der Odyssee, wo die Schatten der Toten Sprache und Empfindung erlangen durch den Trunk vom Widderblut, und dort erkennen wir noch den Ursprung des Weiter-Daseins der Seelen aus dem menschlichen Träumen. Im Traum erschienen die Verstorbenen dem Menschen zuerst als Lebende, und diese traumhafte Unleiblichkeit zeigt sich an den Schatten im Hades, da die Mutter des Odysseus, obwohl vom Blut mit Empfindung und Sprache begabt, in seinen Armen zergeht. Ja, wenn er sie im Übermaß seines Schmerzglückes, sie wiederzuhaben, an sich drücken will, so erscheint uns deutlich die Bewegung des frühmenschlichen Träumers, den „das Übermaß geträumten Fühlens erwachen macht“ (Hofmannsthal), und der mit dem Traum noch die erschienene geliebte Gestalt zerfließen zu sehn glaubt.

Je wirklicher nun, je zahlreicher erst und dann wie-

der – nicht in Japan, aber bei den Pelasgern – zu mächtigeren Einzelgestalten der chthonischen Gottheiten und zu allmählich gütigeren Wesen die Seelen der Toten sich verdichteten, um so mehr mußte das Speisungs-Opfer sich zum Blut-Opfer gesellen und dieses allmählich verdrängen. Die Seelen hörten auf, feindlich zu sein, aber sie bedurften der menschlichen Nahrung. Wie sehr sie in Allem teilhaftig gedacht wurden am Dasein der Lebenden und wie sehr immer der Speise bedürftig, zeigen uns manche noch heute gültige Bräuche, so der von dem italienischen Dichter Pascoli in einem seiner Gedichte uns überlieferte: daß Teller und Schüsseln, wenn abgegessen wurde, abgeräumt werden müssen, weil sonst der Geruch die Toten anzieht, daß sie kommen und machtlos dasitzen und sich traurig an alles erinnern.

Und nun die merkwürdige Vertauschung, deren Erinnerung der späte Euripides zu einem Teile bewahrte. In seiner aulischen Iphigenie schildert er die Opferung der Königs-Tochter als einen Rückfall in barbarische Sitte; Artemis, der das Opfer gebracht wird, erbarmt sich und entführt es in verhüllender Wolke nach Tauris. Das besagt: daß die olympische Götterwelt für sie nicht ziemlich erachtete, woran die chthonische Gefallen hatte; das Menschenopfer wird abgelehnt und abgeschafft, und deshalb finden wir in der epischen, von der olympischen Welt bevölkerten Dichtung kaum eine Spur mehr davon. In der Nekyia Homers ist der ursprüngliche, der eigentliche Sinn des Blut-Opfers, die Stellvertretung, nicht vorhanden; Blut wird zwar vergossen, jedoch zur Speisung. Und die eine Stelle der Ilias, wo Achilleus zwölf Gefangene zur Opferung an Patroklos ausdrücklich „zur Sühne“ bestimmt, enthält, wie man sieht, nur eine schwache Erinnerung.

Aber das Speisungs-Opfer finden wir in Ilias wie Odyssee in Hülle und Fülle gehäuft, nun aber, da es den Olympischen galt, und gleichviel ob die achaischen Überwinder es mitbrachten oder vorfanden, zu einer ganz andern Bedeutung gewandt. Denn die olympische Gottheit nährt ihre ewige Jugend von den ihr eigentümlichen Speisen der Ambrosia und des Nektars; aber sie bedarf des Menschen, und ihre Verknüpfung mit ihm versinnbildlicht sich in der Speisung mit dem aufsteigenden Rauch aus geopfertem Lamm und Stier oder Feldfrüchten; einer Speisung, die, wie mir scheint, von dem Opferer selber weniger als eine Ernährung der Gottheit, denn als Erquickung, ein Erfreuen betrachtet wurde und eigentlich nur als pflichtmäßige Handlung, um die Verbindung immerdar aufrecht zu erhalten. Vom stellvertretenden Sinn des Opfers ist darum auch kein Schatten mehr spürbar, denn dessen Wert lag im fließenden Blut, aber das mykenisch-homerische ist Brandopfer, und es war Gelöbnis und Dank, Teilnahme, Hülfe zu erflehen und dafür zu danken. Es lag dabei in der Natur der Sache, nämlich des guten Verhältnisses zu den gern sich gesellenden Himmlischen, daß die Abhängigkeit des Menschen so verhältnismäßig relativ empfunden wurde wie heute die des Katholiken von seiner Madonna und den Heiligen. Es war zwar gut, ja, das beste, den Göttern allzeit zu spenden, und der von ihnen Gekränkte bei Homer unterläßt nicht, sich zu wundern und sich zu beklagen, daß die immer reichlich von ihm Bedachten ihn im Stiche ließen; aber jede Spendung konnte an sich dienen, den Gott zum Eingreifen zu bewegen, ihn aus seinem Fürsichsein abzulenken; und der Mensch brauchte erst in Not zu geraten, um sich seiner Pflicht zu entsinnen.

Dagegen sich im Blut- oder Menschen-Opfer die Abhängigkeit des Menschen als absolut erweist, nämlich von den Gewalten, die das Opfer schlechtweg fordern, ohne daß ihre Beziehung zum Menschen dadurch eine Veränderung erlitte; höchstens daß sie *mehr* grollen können, wenn sie den Blutgenuß entbehren mußten; allein, sie sind immer böse und gierig, nicht teilnehmend am menschlichen Leben, sondern nur ihr Teil wollend. Und folglich, da wir in der griechischen Tragödie die Erinnerung an das stellvertretende Opfer in tiefer Fülle bewahrt sehen, muß es auch eine Gewalt sein, die über diese Welt der Tragödie herrscht, und die ist das Schicksal.

Wilhelm Worringer hat mit einem Wort, großartig einfach wie die Bewegung Colombos mit dem Ei, unsere Betrachtung der bildenden Künste umgewendet, indem er die Frage nach dem *Können* auf ihre Spitze stellte als Frage nach dem *Wollen*. Wer nur ein wenig Einsicht in die Wirklichkeit des Lebens gehabt hatte, dem mußte da märzlich zumute werden, als würden ihm all seine Ahnungen greifbar. Und nun ist es an der Zeit, die Betrachtung auch unserer sprachlichen Künste zum Gegenpole zu wenden, und man hat wohl auf diesen Blättern gesehen, daß hier ein etwas frischerer Wind wehte. Geschehe es aber nun einmal nachdrücklich. Möchten die Kundigen uns doch vielleicht einreden, daß eine gewisse Stilisierung der attischen Tragödie daher rühre, daß zur Sichtbarmachung vor einer großen, noch nicht amphitheatralisch hochgebauten Volksmenge der frühen Zeit die Schauspieler sich auf Kothurne stellten und grobdeutige Masken vornahmen. – Wir aber, wenn wir uns fragen, was der Grieche von oder in seinen Künsten wollte, wir können bei einiger Be-

kanntschaft mit seiner Natur und den wirklichen Ursprüngen die Formen der epischen wie der tragischen Kunst bis ins Kleinste entwickeln, ohne nur einen Blick auf die uns überlieferten Formen zu werfen, die uns am Ende nur belegen können, was wir ohne sie erfuhren. Daß wir uns schon eine Zeitlang mit diesen Dingen beschäftigt haben, war notwendig, damit wir, ohne Zeit und ohne uns aus den Zusammenhängen zu verlieren, uns über die Grundlage, nämlich den Charakter des hellenischen Mischvolks um die Zeit nach Vollzug der dorischen Wanderung, verständigten.

Wir haben diesen Charakter erkannt als den eines Menschen von relativ sehr hoher Ausgeglichenheit, kaum zwischen Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit und wenig stärker nur zwischen Gebundenheit und Freiheit schwankend, ruhig sicheren Daseins in seiner heitern Natur, unbedrängt von rauhen Gewalten, der hohen Bündnisschaft seiner guten Mächte bewußt, sich stabilierend in der Natur-Mitte, da Alles umher in seinem Sinn nach ihm zielte. Stellen wir uns nun diesen Menschen vor als eine Wage, so können wir von Schale zu Schale über ihr im Bogen die Skala ihres Schwankens folgendermaßen beziffern:

Verbundenheit

Freiheit	Gebundenheit
Hybris	Verfallenheit
(Die Götter)	(Die Gewalten)

Das besagt, daß er im Zustande der Ruhe und Ausgeglichenheit, im Einklang von Seele und Körper, sich seinen Göttern verbündet, in der Erfüllung seines irdischen Lebens glückselig fühlte; daß er aus diesem Zustande sich erhöhen konnte zu einem halbgöttlichen Lebens-Gefühl höchster Freiheit, was aber schon die Warnung zur Übersteigerung in der Hybris in sich

schloß. Andrerseits konnte sein Lebens-Gefühl sinken in die Gebundenheit ans Unabänderliche, die Notwendigkeit, an das auch den Göttern überlegene Wesen der einen Gewalt, des Schicksals, in die sich die sonst verschollenen feindlichen Gewalten verdichtet hatten, – was denn bis zum Jammer-Zustand der Verfallenheit herabsinken konnte.

Nun war der Grieche ein natürlicher, und das heißt schon ein glücklicher Mensch. Wie die Wünsche des Körpers das Tier auf diejenigen Wege und zu denjenigen Speisen im uns verwirrenden Dickicht des Naturganzen zwanglos führt, die ihm allein dienlich sind; wie es kein Tier angreift, das ihm überlegen ist, und das Gift von ferne zu meiden weiß: so war in der Seele des Griechen keinerlei Ratlosigkeit noch Verwirrung im Ertasten der Wege, die sein inneres Leben erstrebte, um die Verschiedenheit seiner Wünsche in künstlerischer Betätigung zu entfalten. Sehen wir den Gott, die Religion, den Kult als den vielfach sich ergießenden Quell an, der alles bewässerte, so können wir uns ihn vorstellen, wie er zu wählen hatte und natürlich wählte. Um den Zustand seiner Ruhe, Sicherheit, um den schönen reichen Akkord seiner mit den Gliedern in eins schwingenden Seele unverstellt ertönen zu lassen, wählte er das Ruhige, Festumrissene, Geschlossene in den beiden Gestalten des Körpers und des Raums: Plastik und Architektur. In Freiheit gebunden in die tiefe seelische Erfüllung ihrer Leiblichkeit erhob sich die Statue des Gottes und der Göttin; und den Raum schloß er nicht undurchdringlich mit Wandungen, sondern er erleichterte seiner Seele das Atmen durch die leise schwellenden Gitter der Säulen, er lokkerte den Körper verständnisvoll auf, wie er die Flächen des Daches flügelgleich aneinanderlehnte, nur um leicht

zu bedecken, nicht um zu verschließen. Und nun zog er aus der Anrufung der himmlischen Namen den ganzen Stolz seiner Freiheit hervor, die ihm von Göttern und Halbgöttern vorgelebt wurde, und die Natur, aus der sie in blanker Frische aufgetaucht waren, wurde ihr schimmerndes Kleid. Wie sie dies im Einzelnen mit der innigsten Liebe ausarbeiteten, haben wir bereits gesehn; zu erkennen sind noch Form und Gehalt, d. h. zu erforschen, wie sich hier das Lebens-Gefühl der Freiheit oder Gebundenheit auswirkte; dies tun wir am besten, indem wir fragen, was die Absicht des Dichters der Ilias war, als er diesen Stoff, und was die des Odyssee-Dichters war, als er den seinen wählte.

Durch die Ilias zieht sich der vernehmlichste Ton einer tiefen Unzufriedenheit, einer edlen, sittlichen Empörung des Dichters. Was er wollte, ist klar, wenn er für seine Darstellung heldenhaften Lebens den Augenblick wählte, wo nach neunjähriger Dauer der Schlachten um Troja die Entscheidung noch so fern wie im Anfang war: er wollte Hybris gestalten. Diese lag für ihn darin, daß die Helden, Könige, Lenker, Richter ihres Volkes Pflichtvergessene waren, die sich der Anforderung ihrer Länder überhoben, da sie dieselben verließen um schmachvoller Dinge willen, nämlich um eines schönen Weibes, um leichtsinnig beschworener Eide und um der Erdrosselung und Zerstörung einer schönen, friedfertigen Stadt willen. Denn die *Heimat* ist die feste, liebliche *Form* des Menschen, die er zu erfüllen hat, und deshalb gestaltete der Dichter alles Heimatgefühl, das ihn beseelte, im Bilde von Ilios, in der Liebe zu Hektor, dem glühenden Verteidiger der Herdflamme, und ihm mußte das eigne Herz zerreißen in der edlen Klage des Greisen: Einst wird kommen der Tag, wo die heilige Ilios hinsinkt ... Aber zwischen den Heroen

der Belagerung ist nichts als Hader und helle Verzweiflung. Sie sind sich der Schlachten, sie sind sich ihrer selber bis zum Ekel satt, und wie Solchen, die alles von sich gegeben haben, nur noch das Würgen Brust und Kehle zerdrückt, so würgt sie das Wort Heimat ohne Unterlaß. Sie haben sich übernommen, jeder weiß es; sie haben sich ins Elend gefesselt durch ihre Treueide an Menelaos; sie wissen, daß der durch Geburt beschworene einzig wahre Eid der Heimat-Treue sie der fälschlichen längst entband; jeder Einzelne, wenn er allein wäre, würde die Kette zerreißen, sie aber sind Viele, gebunden aneinander durch ihre Helden-Scham. So sind sie in Aufruhr, und in Aufruhr ist mit ihnen ihre Götterwelt, Zwietracht oben wie unten, und es ist wieder das Rechts-Gefühl des Dichters für Troja zu erkennen in der Spaltung der Götter: die für Troja sind, sind die ordnenden und die liebevollen: Apollo, Hera, die Ehe-, Aphrodite, die Liebes-Göttin, aber für die Eroberer die kriegerischen Ares und Pallas Athene, hier die Vergottung der Kriegs-List, Beistand des Odysseus, durch den die Stadt nachmals fällt.

Die Ordnung in diesem Gedicht hohen menschlichen Betreibens – denn das blieb der gewaltige Kampf einer sich bis zum Äußersten wehrenden Stadt – mußte naturgemäß eine menschliche, d. h. naturhaft-organische sein. So beginnt denn das Gedicht, in dem Augenblick, wo im neunten Jahre die Gärung im Belagerer-Heer aufs höchste in Spannung ist, mit einer winzigen Zelle: dem Raub einer Priesterin –, natürlich, denn der Raub einer Frau war die Ursache des ganzen Kriegs. Und nun organische Entwickelung Glied um Glied: Wurzel und erste Stengelbildung: Zorn, Rache des Apollon und sein Pfeilhagel der Pest; Folge das erste Blatt: Hader der Könige, das zweite: Gebot des Sehers an Agamemnon,

die Geraubte zurückzugeben, das dritte: sein Raub der Briseïs, und da ist die Knospe schon, und die schwarze giftige geschwollene Blüte der Verhängnisse bricht auf im Zorn des Achilleus, der nun, riesige Wetterwolke, über dem Ganzen hängt und sich furchtbar entlädt: im Tode des Patroklos, im Tod des Hektor, im Jammer Achills, im Jammer des Vaters und der Stadt. Und wenn die Wunden sich zu schließen scheinen und Versöhnung das Epos begrenzt: die Giftwolke hat sich nur über die Häupter verteilt, steht über jedem und wird mit ihm segeln und Verhängnis über ihn regnen: den frühen Tod über Achill, Wahnsinn über Aias, Mord über Agamemnon und das Jahrzehnt der Irre über Odysseus.

Es ist im Grunde ein sehr dunkles Gedicht; alles Licht in ihm geht von heimatlichen Dingen aus, von der goldnen Hektors-Gestalt und freilich auch von Achill, in dem der volle Stolz des Hellenen auf diese strahlendste Blume seines Bodens sich offenbart. Die Odyssee, zu der wir uns nun wenden, ist in allen Stücken das Gegenteil, und ist ebenfalls in allen Stücken ein so erhabenes Wunder von einem Gedicht, daß es zum Weinen und kaum zu beschreiben ist. Versuchen wirs trotzdem.

Was der Ilias-Dichter gestalten wollte, war die echtgebundene Freiheit des heimaterfüllenden Menschen in der mahnenden Figur der pflichtlosen Willkür, der Hybris; der Odyssee-Dichter hingegen wollte die wahre Freiheit in der vollen, mächtigen Entfaltung ihrer Kräfte und Hoheiten gestalten, die in Bündnisschaft mit der Gottheit zur ganzen Erfüllung gelangt, fest eingefügt in die beständige Heimatform. Drüben hatte das heimatliche Wesen, als unstillbares Verlangen der in die Fremde Verbannten nur zersetzende Wirkung; hier strömt sie dem verlorenen, dem endlich heimkehrenden

Sohn eine solche Kraft ihrer alles verheißenden Liebe zu, daß er miteins den Bund der Gottheit gewinnt: Pallas, hier die Gottheit des Ölbaums und der Rebe, des Landbaus, der Kultur, die Vergottung der sittlichen Überlistung der Naturkräfte durch den Menschen: sie ist von Anbeginn Beistand des Odysseus, der nach dem ersten Wort des Gedichts ein *Mann* ist, ein Mensch, ein Erfüller der Lebens-Kräfte; der ein listiger Bauer ist und ein wegekundiger Seefahrer; nun ein Dulder. Von ihm werden zehn Jahre seines Lebens beschrieben, die ein einziges riesiges Hinströmen seines Blutes sind über Länder, Meere und Inseln hin nach dem ewigen Ziel. Von ihm, der die Schrecken von Fabelvölkern, von Meeres-Ungeheuern zerreißt, aufreißend im Ungestüm seines Dranges Tor um Tor aller Fernen, die er durchstürmt. Die Unermeßlichkeit seiner Leiden ficht ihn nicht an; er erträgt das Entsetzen der *Formzerfallenheit*, das äußerste Schrecknis, das dem Griechenmenschen vorstellbar war, die Leiblosigkeit der Schatten, aus der ihm zweimal die Geliebte entgegentritt, die Heimat-Insel: im Bilde der Mutter und in der Klage des Achilleus, der lieber hinter dem Pfluge einherginge, als so unstät und leiblos zu irren durch die Wunschlosigkeit des Elysiums. Er treibt die durch Lotos-Verzauberung *Heimatvergeßlichen* der Gefährten mit blanker Klinge zu den Schiffen zurück; er unterliegt selber einmal der Hybris, da er im Vertraun auf den göttlichen Beistand des Aiolos, der ihm die Widerwinde im Schlauch verwahrte, angesichts der heimatlichen Leuchtfeuer in Schlaf verfällt; aber er übersteht in gewonnener Kraft den *formzerstörenden* Zauber der Kirke, die den Menschenleib seines göttlichen Teils beraubt und ihn in die Tierheit entstellt. Im Glanz der glückseligen Nymphen-Insel brennen ihm Jahr um Jahr nur die Augen aus in

der Einen Sehnsucht nach dem Rauch aus dem Heimatdach, denn so weit ist er im höchsten Wohlsein seines Leibes von der echten *Form* entfernt, daß ihm das leiblose Schattenwesen der Rauchsäule genügen muß, um die vergehende immer wieder an sich zu reißen wie den schmelzenden Schatten der Mutter. Da er nun all sein Gut, seine Schiffe, seine Brüder verloren hat, da ihm von der Heimat nichts mehr verblieb als was die eigne Brust ihm bewahrte, die schon bersten will unter dem Keulenhiebe der Woge, der ewig unfruchtbaren, die den Gescheiterten durch Tage und Nächte der Brandung wirft: so gewinnt er sich doch noch das Mitleid der Meeres-Jungfrau, die als Tochter des Kadmos die Verbindung mit dem *Fest*lande darstellt; denn Poseidon, der zwar schon Gottheit ist, versinnbildlicht noch ganz die feindliche *Gewalt*, die Ur-Gewalt der Meerschlünde und zugleich die höhere, die des Verhängnisses, der Schicksals-Notwendigkeit, die er vollstrecken hilft. Vom Schleier der Leukothea getragen, erreicht der Dulder das Festland der Phaiaken, und hier können wir uns einmal fragen, warum überhaupt der Dichter einen *Seefahrer* zum Helden nahm, da ihm der Weg über Land doch Gefahren und Taten kultureller Art, wie es die herakleischen waren, bieten konnte? Wäre es nicht schön gewesen, den Odysseus die Heimat sich verdienen zu lassen, indem er überall für gesittete Menschen der Helfer zum festen Besitz der ihrigen wurde? Aber das hätte der heimatlichen Wesenheit ganz und gar ihre Einzigkeit entwendet, hier war äußerste Gegensätzlichkeit das einzig Mögliche, also: die Unfruchtbarkeit und die gestalthaft sich wandelnde, aber *formlose* Unlebendigkeit der Salzwoge. Zudem: die Heimat ist Segen; sein ganzes Tun also fern von ihr mußte verflucht sein zur Unfruchtbarkeit, ja, im Gegensatz von schöpfrischer

Pflege, zu Vernichtung. Darum sieht man ihn Unheil bringen, wohin er kommt, Verwirrung in das heitere Lotosland und Verwirrung unter die Toten, Blindheit über den an sich friedfertig lebenden Kyklopen, Verlassenheit über die liebende Schöngelockte, die *λιλαιομενη ποσιν εἶναι* Kalypso, frühen Gram über Nausikaa und Schändung der Heiligkeit des hohen *ordnenden* Gottes, Phoibos, durch den Tod seiner Rinder. Er durfte nicht Kultur *fördern*, was ein abendländisch-sentimentaler Gedanke gewesen wäre, sondern mußte sie *zerstören*, und die letzte Vernichtung, die er ohne sein Wissen durch die Hand des Poseidon über das von Ithaka zurückkehrende Schiff der Phaiaken bringt, ist die Vernichtung der *Form* durch Erstarrung zum leblosen Bilde: das Schiff wird zu Stein.

Die nun endlich erlangte Heimat ist inzwischen in die höchste Unruhe geraten, ihre Ungeduld kocht gleichsam über, da Telemachos sie verläßt, ahnungsvoll (wie der Vater des verlorenen Sohnes dem von fern Geahnten entgegenläuft), um auf dem Festlande Kunde zu erfragen; dies freilich mit dem tieferen Sinne des Künstlers: um gegenbildlich die Sicherheit und Wiedereingesessenheit des Nestor und Menelaos im Ihrigen zu zeigen. Penelope indessen, das verängstete Herz der verwahrlosten Heimat, das rein gebliebene, hat sich mit einer Beschäftigung zu quälen, die an Abscheulichkeit und Beängstigung für den Griechen der Qual am nächsten sein mußte, die ihm der Gedanke an die leiblosen Schatten der Toten erzeugte. Sie webt, naturgemäß, doch was sie webt, ist ein Sinnbild der *Vergänglichkeit*, ein Sinnbild ihrer Mitverfluchtheit in der Verlassenheit von dem, der als Beherrscher, Ordner, Richter, Haupt und Erhalter-Geist des Heimatlichen ist: sie webt ein Leichenhemd für den unnütz gewordenen Greis, Laërtes, für die entkräftete

Heimat gleichsam selber; und nun schlimmer als dies: sie muß Nacht für Nacht die gewonnene Form des Gewebes wieder auftrennen und zerstören, Wirken und Vernichten so in einer grausigen Mischung der Zwecklosigkeit und des Irrsinns verbindend.

Wie sehr in dieser Dichtung auch das Geringste, das scheinbar Belangloseste an Umständen hineingepaßt ist in das Ganze und Träger des Gesamtsinnes, erhärte uns die Freundschaft des Heimgekehrten – mit dem *Eber*hirten Eumaios und nicht mit dem *Ziegen*hüter Melanchtheus. Denn die unruhige, neugierige Ziege, die nichts lieber tut als sich verlaufen, ein halb wildes Geschöpf und Verwandter der Faune, konnte naturgemäß nicht und allein ein Kulturtier in Frage kommen, das nahrhafte, ruhige, erdnahe Schwein. – Indessen steht nun der Heimgelangte vor einer neuen, einer herakleischen Aufgabe: er muß die Verwahrlosung der Heimat aufheben, er muß sie sich erobern, muß sie wieder unter sein Zepter beugen, d. h. indem er sich ungebrochen als Herr bezeigt, bezeugen, daß er ihr echter Sohn geblieben ist. – Zu dem Bogenkampf noch ein Wort: Odysseus war nicht Bogenschütz wie Teukros und Philoktet, was ihn als Helden nach der damaligen Meinung von den Fernwaffen unmöglich gemacht hätte, sondern kämpfte in der Feldschlacht wie Alle vom Wagen mit Speer und Schild; weshalb auch der Bogen daheim verblieb wie ein stellvertretendes Bildnis des Abwesenden. Daß er den Bogen zu führen verstand, den Umstand entnahm der Dichter vermutlich mit seinem ganzen Stoff der Abenteuer der kretisch-karischen und auch phönikischen Überlieferung, da diese Korsaren sich wohl bei ihren Kämpfen von Schiff zu Schiff oder Festlands-Angriffen dieser Fernwaffe bedient haben. Ein Bogen und ein Pfeil, der durch zwölf Öhre wie durch Tore ins Ziel

trifft, mußte es sein, denn der Held selber war und vollbrachte nichts Andres.

Fragen wir uns auch im Hinblick auf die an Großartigkeit und Feinsinn alles hinter sich lassende Ordnung der Dichtung zuerst: Warum so? Warum der Beginn mit der Götter-Versammlung, dann die Schilderungen von Ithaka und der Umfahrt des Telemachos, dann erst die Erscheinung des Helden selbst, aber nicht gleich in Scheria, um mit dem Vortrage seiner Abenteuer zu beginnen, sondern auf dem Eiland der Kalypso? Freilich, wieviel einfacher wäre es gewesen, mit der Ausfahrt von Ilios beginnend, den Helden in einem mächtigen Sturmlauf immer erhöhter Spannungen auf sein Ziel, das angstvoll wartende, zubrausen zu lassen? Und was liegt uns eigentlich viel an Telemachos und seinen dürftigen Erlebnissen in Sparta und Pylos?

Aber ganz so viel lag Homer an Telemachos und Sparta, wie ihm an unseren Spannungen verhältnismäßig sehr wenig gelegen war. Dies ist kein normännischer Abenteuer-Roman des Chrétien, sondern die Heimat-Dichtung eines Form wollenden Griechen. Wie der Stoff, von ihm gefaßt, einmal vor ihm lag, schwoll er so über von wimmelndem vielfachem Leben, phantastisch-romantischer, idyllischer, heroischer, grausiger, lyrischer Art, daß jeder Gedanke an eine künstlerische Bewältigung in organischer Entfaltung, die nur zu formlosen Wucherungen geraten konnte, fern sein mußte. Was hier helfen konnte, war allein: Geometrie; allein der Gedanke, Abstraktion, vernünftige Regelung. Dieser Stoff war zu überschaun wie der zu einem Kleide, aus dem mit Bedacht geschnitten und zusammengesetzt werden mußte. Aber der Dichter war Grieche, und deshalb schnitt er mit keiner Schere von außen zu, sondern er zog die übersinnliche Regelung heraus aus dem Stoff,

indem er sie abtastete: sein formender Wille und der im Stoff selber ruhende waren eins. – Und so wendete er denn seine himmlische Geometrie an und bestimmte zunächst drei Punkte der Ordnung, nämlich: 1. die Heimat selbst, 2. ihr äußerstes Gegenteil, d. h. den verlorensten aller Punkte, das einsame Eiland im Weltmeer, wo er den Dulder festsetzte, mit seinem Blick einen unzerreißlichen Faden hinüberspannend zur Heimat-Insel, deren nach ihm ausschauenden er jenem verflocht. Und indem er diesen Faden in der Mitte ergriff und hochzog, bestimmte er 3. im Olymp den wichtigsten Punkt, wo Pallas Athene vor der Götter-Versammlung gleichsam ihren Bund mit dem Dulder beschwört, indem sie den Beistand ihrer Geschwister für ihn fordert. – So haben wir ein hochstehendes Dreieck, und besser einen stehenden Zirkel. Da die Dichtung von einem Helden und Formbewahrer handelt, so ist von den dreien der letzte der wichtigste Punkt, wo die Vollkommenheit seines göttergesegneten Seins gleichsam gezeugt wird. Der wird zunächst ausgeführt, nachdem in wenigen Versen die eine Zirkelspitze auf der ogygischen Insel mit der Erscheinung des Dulders festgesetzt wurde. Dann ist es Athene selber, die nun, in Mentors Gestalt zu Telemach tretend, die zweite Spitze befestigt, und ihre *himmlische* Erscheinung (um die von der *irdischen* Mentor-Verkörperung zu lösen) läßt von nun an den Zirkel nicht wieder aus der Hand und lenkt ihn von oben: zuerst die eine Spitze von Ithaka über Meere und Pylos bis Sparta führend, wo sie befestigt wird, und worauf die andre von Ogygia nach Scheria, weiter durch das Labyrinth der Abenteuer, endlich nach Ithaka geführt und befestigt wird, dann die andere Spitze eingeholt. Dabei ist nun kostbar folgendes zu sehn: Athene, die in Mentors Gestalt dem Telemach *leiblich* erscheint,

gebunden durch die Form des Heimatlichen, vermag dies bei Odysseus nicht; ihm bleibt sie *unsichtbar*, solange er unstät schweift, und als er das phaiakische Festland betritt, da darf sie erscheinen; aber nur flüchtig in Gestalt einer Magd. (Es ist die königliche Heimat, die in der Fremde zur Dienerin wird, wie der Held selber zum Bettler.) Und nun erst, da die zwei irdischen Punkte auf Ithaka zusammengefallen sind, nun stürzt auch sie selber zum seligen Verein in die Tiefe, selig, mit der eignen himmlischen Hand die Wahrheit des Heimgelangtseins dem Dulder zu enthüllen, dem Unglaublichkeit das Auge blendet, so daß er sie mißkennt. Und außer sich vor Freude, wirft sie ihre irdische Hülle ab und zeigt dem Freund, wer sie ist. Nun ist er wieder ganz, nun ist er wieder vollkommen, der göttliche Mensch in seiner Gestalt auf der festen Erde.

Warum aber nur, warum erwartet der Sohn ihn nicht? ja, warum ist er zur Heimkehrstunde abwesend und kehrt verspätet zurück? Ach, ihr Kinder, ihr Kinder, das ist, weil Penelope die wartende ist, aber in Telemachos öffnete die Heimat sich, und sie schließt sich erst hinter dem Rückgekehrten, sie schließt ihn in ihren Kreis.

Zum Beschluß noch die Begründungen, weshalb Odysseus nicht in Ithaka in Sicherheit seine Abenteuer enthüllt, sondern bereits in Scheria vor Fremden. Sie sind künstlerischer Art, nämlich: die Seefahrer-Seele des Alkinoos war durch den schönen Bericht zu bezaubern wie die kindliche der Nausikaa, deren zarte Episode ein wichtiges Moment von der retardierenden Art bildet; vornehmlich aber war der Grund der: daß der Dichter zwar eine spannende Wirkung der Abenteuer wollte, aber nur die ihrer Schrecklichkeit innewohnende, keine darüber hinausliegende, wie sie erregt worden wäre, wenn

die Dichtung gradlinig mit der Erzählung begonnen hätte; die vollkommene Sicherheit in Ithaka dagegen hätte auch die innere Spannung beträchtlich gemindert, und so war eben Scheria die einzig mögliche Mitte, wo Heimkehr und Ende der Irre zwar in guter Aussicht stand, aber doch nicht gesichert war, so daß bei jedem angeschlagenen Ton der Schrecknisse im Bericht der Unterton mitschwang.

Wenn ich Aufbau und Gehalte der beiden homerischen Dichtungen im Vorstehenden einer vielleicht übergenauen Betrachtungs-Weise unterzogen habe, so ist das nicht ohne eine besondere Absicht geschehen, die dem Leser kund werden wird, wenn wir uns nach Wesen und Entstehen des germanischen Epos, soweit von einem solchen die Rede sein kann, umsehen werden, da wir uns nunmehr zur attischen Tragödie wenden.

Von den schlichten und reinlichen Scheidungen, in denen der griechische Mensch seine Lebens-Gefühle auszuformen vermochte, d. h. die drei Zustände des Ausgeglichenseins und des Schwankens zwischen Freiheit und Gebundenheit, haben wir zwei bereits erkannt. Entwickelte er noch eine Kunstform, so konnte sie nur Gestaltung des dritten Zustandes sein, also der Gebundenheit, der Abhängigkeit von den Gewalten, und das heißt wieder der einen abstrakten Gewalt, die in der Kulturzeit an die Stelle der ursprünglichen getreten war – des Schicksals, der Notwendigkeit –, und an die er und mit ihm seine Götter verfallen waren. Fragen wir nun nach dem furchtbarsten und dem zugleich vorherbestimmt mit unweigerlicher Sicherheit sich vollstreckenden Schicksal, so war dies für den Griechen der Tod. Woher der Grieche die Vorstellung von dem *Schatten-Dasein* der Seelen gewann, habe ich bislang nicht aus-

machen können. Die mykenische Kultur entfaltete gerade im Totendienst die ägyptischen Einflüsse, die sie aufgenommen hatte: d. h. sie verbrannte nicht wie der spätere Hellene, sondern erhielt die Körper der Toten, von denen die gemeinen Standes in der vielerorts üblichen Hockerstellung, die Herren und Fürsten liegend und balsamiert beigesetzt wurden, zudem mit goldenen Gesichts-Masken von genauer Nachbildung der Züge des Toten. Aber gleichviel, ob mit dem Schwinden der Anakten-Staaten sich wieder ein Wesen der verschütteten Urbevölkerung regte, oder ob es der von den Dorern herangetragene Apollo Karneios war – und der wirds gewesen sein –, der den neuen Griechen in sein Glück der Leiblichkeit pflanzte, der die verwesenden Leiber auch unter der Erde nicht dulden mochte und sie verbrennen ließ. Da die Seele denn mit der Flamme entflog, so tauchten mächtig die alten Chtonischen wieder auf: Hades, Demeter und Kore, ihre Tochter, als Persephone Mitherrscherin im Hades, und sie heimsten die kraftlosen Scharen ein. Der Grieche von nun an hatte seinen Leib als Lebender für sich, und während der Germane als Einherier in Walhall sich ewiger Fechterei und ewigen Metes erfreute, war für den Achaier jenseits der Todes-Grenze nur das Grausen der Unleiblichkeit. Dies war aller Notwendigkeiten höchste und letzte und von allen Toden der elendeste, als Gefangener, als Gefesselter, als Opfer zu sterben. Die griechische Tragödie hatte, um die Abhängigkeits-Schauder zu gestalten, keinen Weg als diesen.

Eine der ältesten uns erhaltenen Tragödien ist „Der gefesselte Prometheus“ des Aischylos. Was er darstellt, ist nichts Andres als die phantasiemäßige Ausgestaltung einer Opferhandlung oder, in Anbetracht des Prometheischen Charakters, ein Passions-Spiel. Erwägen wir, daß

– der Sage nach – Äschylos der erste war, der zu dem nur einen tragischen Darsteller einen zweiten gesellt haben soll, der also dem Chor seine Leiden vortrug oder dem sie vom Chor abgefragt wurden, so ist einerseits die Entstehung klar: während das Epos die Schicksale und Taten der freien, der götterhaften und glückhaften Helden ausformte, wurde die Tragödie die mimische Darstellung der gebundenen, dem Verhängnis erlegenen, der im Kampfe oder als Opfer in Feindeshand erlegenen Helden. Das Epos war Helden-Feier, und das Opfer-Spiel war Helden-Feier; jenes handelte von den vergotteten, dieses von den mehr menschlichen Helden, und so sehen wir auch in der attischen Tragödie den Menschen fast allein im Kampf mit der einen Gewalt, dem Verhängnis. – Andrerseits dürfen wir hieraus schließen, daß die Opfer-Handlung der griechischen Urbevölkerung in der zeremonialen Ausbildung des Grausamkeits-Triebes sehr verwandt gewesen sein muß der Art des Aztekken-Volkes, von der wir unlängst Nachricht erhielten, und die uns Eduard Stucken in seiner „Opferung des Gefangenen“ vorführte. Der titanische Aischylos, ein Mensch, der eine ganz unhomerische, Berge türmende und stromreißende Sprache musizierte, ergriff im „gefesselten Prometheus“ einen uralten Stoff, voller Erinnerungen an eine menschliche Frühzeit der Dumpfheit, und in dem die Götter noch ganz als Gewalten, bösen, dem Menschen feindlichen Wesens erscheinen, allerdings schon abhängig vom Verhängnis. Prometheus ist nicht Titan, sondern Gott in der Tragödie, aber er tritt an die Stelle der Menschen durch seine liebevolle Verbundenheit mit ihnen – er erhellte ihr seelisches Dunkel durch das Geschenk der Hoffnung und ihr Barbarentum durch das des Feuers – sowie durch seine Unterlegenheit vor den andern Göttern. Das Stück be-

ginnt, ganz wie eine Opfer-Zeremonie, mit der Herbeiführung des Gefesselten durch die Giganten Kratos und Bios, Kraft und Gewalt, und seiner Anschmiedung durch Hephaistos, die mit peinlicher Grausamkeits-Ausführung dargestellt wird. In diesem Jammer-Zustand des Gottes, der so hoch über dem Menschen stand, mußte dieser das ganze Elend seiner Verhängnis-Verfallenheit mit Händen greifen, und zugleich sehen wir hier das stellvertretende Opfer, den großen Gedanken Christi, in höchstem Maße sogar diesen, da Prometheus nicht nur für die unmündige Menschheit leidet, sondern es auch mit vollem und reinem Willen tut, da er als *προμηθευς* alles vorher weiß, seine helferische Tat und seinen Untergang; er nahm die „Sünde der Welt" auf sich, d. h. ihre Unmündigkeit, ihre Abhängigkeit vom Bösen, ihre Unkraft – denn andres ist ja die Erbsünde nicht. Bald zweitausend Jahre vor Christo *wußte* der Grieche dies nicht, aber man sieht: die ewigen Elemente schliefen alle in seiner Brust.

Daß der nun erscheinende Chor der Okeanos-Töchter in einer naturhaften, nicht in Menschen-Gestalt auftritt, ist natürlich, da der Mensch selber hier nichts hätte tun können als jammern und wehklagen. Aber das Menschliche findet einen zarten Ausdruck in der Weiblichkeit des Chors und auch in seinem Fürwitz, seiner Wißbegier, die dem Opfer seine Erzählung abfragt. Die Okeanos-Töchter sind als Unteilhafte vom Mitgefühl nicht so bedrängt, daß ihre Anteilnahme sich nicht erkundigend äußern dürfte; und so hätten wir denn schon die sämtlichen Wesens-Bestandteile des tragischen Chors beisammen in jener Mischung des Schwankend-Seins, die sein Wesen ist, zwischen Gebundenheit und Sicherheit, Wissen und Unwissen, Mitleid und Tadel, vorsichtigem Warnen und nicht zuviel Gesagthabenwollen: so in der

gesamten attischen Tragödie. Das besagt, daß der Chor ursprünglich die bei der Opferzeremonie gegenwärtige Menge war; sie konnte sich gegen den Geopferten mitleids*voll* verhalten aus menschlicher Verbundenheit, wie sie mitleid*los* war aus Wissen der Notwendigkeit, daß dies Opfer einmal von den Gewalten verlangt wurde, daß es das Verhängnis des Geopferten war, daß gerade er dafür eintreten mußte; sie konnte, daß er sein Blut vergoß, anerkennen, aber sie verachtete in ihm den Unterlegenen. Sie hatte die doppelte Einsicht: in die eigene Ohnmacht und die Obmacht der Gewalt: wie dem Geopferten heut, so konnte es ihr morgen ergehn; es war alles Verhängnis, und wie sie erschrocken stand vor der akuten Sondererscheinung, die sie immer wieder empören mußte, so auch ergeben in das Allsein und die Ewigkeit des Schicksals. Das ist der Sophokleische Chor: unterwürfig überlegen, altklug erhaben und kindlich furchtsam, grausam und teilnahmsvoll, die Stimme des Abhängigen und zugleich die des Verhängnisses selber, kurzum: schwankend; schwankend zwischen seiner im Augenblick unangefochtenen Sicherheit und der in den tragischen Figuren sich entladenden Wetterwolke der Vernichtung, ist der Chor das wichtigste Bestandteil der attischen Tragödie, weil er das Allgemeine zum Ausdruck bringt, während die tragische Figur im Brand ihrer Qualen oder in der Kraft ihres Widerstandes persönlich bleibt. (Jeder, der leidet, meint, er leide allein und zum erstenmal, worin die eigentliche Furchtbarkeit des Leidens beschlossen ist; wer nicht nur weiß, daß sein Leiden ein allgemeines und nur wiederholtes ist, sondern es auch fühlt, der gewinnt Ergebung und Linderung. Wer es so fühlt wie Christus, der vermag für die Menschheit zu leiden; er duldet alles Leid in dem seinen.)

In der den Hauptinhalt der noch handlungslosen, nur dialogischen Tragödie bildenden Erzählung des Prometheus von seinen Taten für die Menschheit, der Bosheit der Götter, der Ungerechtigkeit seiner Leiden, taucht einmal, flüchtig nur, der *epische* Grieche auf, der gottverbundene, zu dem Prometheus sich liebend gesellte; sichtlich erscheint in dem Bericht die All-Gewalt, die Moira, die Notwendigkeit, doch wird sie bezeichnenderweise als Geheimnis, als Besitztum der Eingeweihten nur in fernem Dunkel verhüllt gezeigt, worin man die ganze Urangst des Menschen zu erkennen hat, aber auch den frühen Nutzer und Genießer derselben, den Mysten, den Priester.

Nun erscheint im Fortgang der Tragödie eine sehr seltsame, eine hervorragend geheimnisvolle Figur in der Io, der jungfräulichen Kuh. Sie erscheint in ihrer, zum Teil von ihr selber, zum Teil von Prometheus vorgetragenen Geschichte, der den Vergangenheits-Bericht mit Zukunft ergänzt, nicht ganz als die uns bekannte, die von Zeus umarmt und, aus Rache von Hera in eine Kuh verwandelt, von einer Bremse zu endloser Flucht gepeinigt wird. Sie wird in „Nachtgesichten" von der Leidenschaft des Zeus bedrängt, bis ihr Vater, da sie nicht nachgiebt, auf ein drohendes Orakelgebot hin sie verstößt, denn sonst „würde bald der Strahl des Zeus herniederfahren, krachend, löschen sein Geschlecht". Darauf wird sie ohne weiteres in die Rindsgestalt verwandelt und von der Bremse davongetrieben; wie Prometheus erwähnt, vom Zorn der Hera, jedoch immer noch jungfräulich. Sie ist also, dem Gesamtsinn des Dramas entsprechend, auch eine Geopferte, und zwar an eine noch ungöttliche blindzornige *Gewalt*. Und nun die Seltsamkeit der Mysterien, von Prometheus in der vorausgesagten Zukunft der Io dunkel offenbart.

Sie wird nach langer Irrfahrt „zu dem Dreiecks-Land Nilotis", nämlich dem biblischen *Gosen*, gelangen; und dort wird Zeus sie zurückverwandeln, und:

Du wirst aus seinem Samen einen dunklen Sohn
gebären ...

Aus dessen Geschlecht wird ein Weiberhaufe nach Argos gelangen und eine davon wird den zur Welt bringen, der von Prometheus „ein Gewaltiger, Bogenberühmter, der aus meinen Qualen mich herauslöst" genannt wird; anscheinend Herakles, aber von diesem wird auch geweissagt, daß er die *Herrschaft des Zeus stürzen* wird.

Wahrlich, man muß fühlen, wie die gewaltigen Ereignisse der Menschheit in einer unergründlichen Verbundenheit sich einander kundmachten über die Jahrtausende hinweg; oder man sieht doch, daß Alles in Allem enthalten ist, daß, wie die menschliche Eizelle den ganzen Menschen enthält, einmal ein erster Keim war, der die Ungeheure der ganzen Zukunft enthielt. So erschien im unendlich langsamen Werden dieser Zukunft, in der wir leben, zuerst der Opfergedanke, und da war auch Prometheus und war Christi Opfer darin enthalten und wurde langsam bewußt; und als das Bewußtsein vollkommen geworden war in der Menschheit, da trat es gestaltet hervor, auf Golgatha, hinein in den uralten Schatten des Kaukasus.

Es genügt, in unserm Zusammenhang, zu erkennen, was der Grieche war: mehr und hundertfach mehr als die apollinische Figur Goethes und Winckelmanns, ein Behälter der Menschheit, Sublimation mächtiger Kulturen zugleich und Sammelbecken unterirdischer Völker-Ströme, aus dem wir, wenn wir schöpfen, uns selber herausschöpfen können, sooft wir wollen. Morgenland und Abendland vermählten sich und erzeugten

Hellas, und wir sind Zeus' Enkel gewesen, ehe wir Wotans Söhne wurden.

Um zu Aischylos zurückzukehren, so nimmt mit dem Auftreten des Hermes die Tragödie den großartigen Schwung, mit der sie ihren Gipfel erstürmt. Zeus hat die Verkündung des Prometheus von seiner Vermählung mit der Io und das Geheimnis seines Unterganges vernommen; er entsendet den Hermes, um Deutlicheres zu erfahren; aber der schon unermeßlich Leidende ballt seinen Gottes-Trotz zusammen, verweigert die Auskunft und hält brüllend fest am Nein, auch als Hermes ihm noch grauenvollere Leiden, Sturz in den Tartaros und den leberzerfetzenden Geier androht. Die Tragödie, die in Prometheus' Worten mit „des Meeres wogend weit unendlichem Gelächter" begann (nach der im Insel-Verlag erschienenen, erstaunlich machtvollen Übertragung von Carlo Philips), schließt sie mit unendlichem Gelächter des in Qualm und Zusammensturz des Gebirges sich erhaltenden Titanen, der beharrt:

O heilige Mutter du (Erde), o heiliger Äther,
Der du uns allen gemeinsamen Glanz hinrollest,
Du siehst, wie ich ungerecht leide.

Weil aber Prometheus auch die Vorherbestimmung seiner einstigen Erlösung weiß, so wäre denn dies der Doppelsinn der Tragödie: Verfallenheit ans Verhängnis, aber auch schon: *amor fati*, die heroische Kraft, es erfüllen zu wollen, „allen Gewalten zum Trotz sich erhalten", die letzte Freiheit in der Gebundenheit, Alles zu überstehn, um der Erfüllung willen. – Hellenisch aber außer diesem, auch weit über sonst hellenisches Maß hinaufgetriebenem, titaneskem Moment finden wir sonst nichts. Die Sprache rüttelt sich heraus wie ein Untier, sie entlädt sich, sie stampft wie die Figuren

der Henker in einem mächtigen Trimeter daher, und sie rollt in langen Rhythmen-Ketten, in stoßendem Fluten und langem Ebbegeschlürf, rastlos sich vorwerfend, endlich in ein erschütterndes Geprassel und Dröhnen ungebändigter Kräfte, kaum gezügelter Maßlosigkeit aus. Ihr seelischer Gehalt gehört dem Griechen nicht zu eigen, sondern ist menschlicher Urgehalt, schwellend von germanischen und christlichen Elementen.

Verfolgen wir Opfer-Handlung und Opfer-Gedanken durch die attische Tragödie weiter, so erscheint dieser uns voll hoher Klarheit in der „Antigone" des Sophokles. Antigone gehorcht und sie opfert sich vollen Bewußtseins den göttlichen Satzungen, indem sie mit Übertretung des menschlichen Gebotes aus dem Munde des Königs Kreon ihren Bruder Polyneukes bestattet. Der ist im Kampfe gegen die Stadt gefallen; und liegt nun schon in der Anerkennung der Bestattung durch den Chor ein christliches Moment verborgen – Vergebung und Versöhnung, Gleichheit vor Gott –, so sehen wir Alles, was strenge und unerbittlich war an Christus in seiner Forderung der Nachfolge, dem Gehorsam gegen Gott, der völligen Hingabe an Gott und Preisgabe aller irdischen Liebes-Beziehungen, verdichtet in der mächtig kühnen, herbhellen, ja erzengelhaft strengen Gestalt der männlich-weiblichen Antigone: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!" Barmherzigkeit und Liebe: sie lebt und stirbt in der Erfüllung dieser hohen Tugenden, eine wahrlich „schöne Seele", sich selber bindend und dadurch vollkommen frei; eine so griechische Seele, wie nur der hohe, dunkelklare, edel gestrenge Sophokles sie zu ersinnen und zu verkörpern vermochte. Neben ihr ist die Schwester Ismene, die in

den Opfergedanken eintritt, aber die gebunden bleibt an ihre zarte Schwäche, das Abbild der christlichen Seele, die das Gute nicht tun kann, das sie will; die nicht handeln kann, aber doch lieben; die deswegen, als sie sich erglühend aufrafft und, um doch mit zu leiden, wenn sie schon ohnmächtig zum Handeln war, sich neben die Schwester unter den Zorn Kreons stellt, von der strenge zurückgewiesen wird – wie der reiche Jüngling im Evangelium –; die aber uns doch in ihrer schlichten Gebundenheit und dem süßen Bemühen unendlich rührend, schwesterlich und germanisch erscheint. Vermittelt durch ihre und Haimons getreulich bis in den Tod mitliebende Figur, stehen sich in Antigone und Kreon Freiheit und Fesselung, Erfülltheit und Hybris wundervoll klar gegenüber. Antigones Freiheitlichkeit ist so groß, daß sie den Zwang der Irdischkeit abschüttelt und sich selber den Tod giebt. Kreons Überheblichkeit, in seiner Aufhebung der die Bestattung fordernden göttlichen Satzungen durch seine haßvolle menschliche, bereitet sich selbst das Verhängnis: Antigone, in Freiheit, opferte sich dem Himmel, er, in Verblendung, opferte sich den eigenen Sohn. Die Tragik im Verein von Hybris und Opfer ist nirgend so vollkommen wie in diesem Stück.

Im „Oidipus Basileus" des Sophokles ist zwar von Opfer oder Opfergedanken nichts; das Ganze ist auf ungeheuerliche Weise in Verhängnis verklammert; darin steht nur der Mensch, götterlos, verlassen wie ein verendendes Tier, und nur dies zu zeigen, die Verfallenheit des Menschen an die namenlose Willkür, ist der Sinn des Stückes, an seinem Schluß mit treulichem Wort vom Dichter angegeben (nach Hölderlin): „Sehet diesen Ödipus ... der vor allen war ein Mann ..., Wie ins Wetter eines großen Schicksals er gekommen ist.

Darum schauet hin auf jenen, der zuletzt erscheint, den Tag,
Wer da sterblich ist, und preiset glücklich keinen, eh denn er
An des Lebens Ziel gedrungen, Elend nicht erfahren hat."

Aber man braucht kaum sich zu erinnern, daß der Grieche, der Ödipus im Stück auftreten sieht, keinen Unbekannten, sondern den allbekannten, mit seinem Schicksal geladenen Ödipus wiedererkennt – um in ihm das furchtbar in seinen Fesseln sich windende Opfertier zu gewahren, den Geopferten, um den sein Verhängnis sich zusammenschraubt, umdrängt von der kühl betrachtenden, auch aus der Teilnahme alles ins Allgemeine wendenden Masse des Chors. In der Wandlung des zweifellos vor der „Antigone" von Sophokles gedichteten „Oedipus" zu dieser sehen wir die Wandlung der Jahrhunderte von Aischylos zu Euripides, vom Außen zum Innen. Denn wie dieser den Opfergedanken vom Barbarischen ins Kultivierte wandte, in der aulischen Iphigenie, sahen wir bereits; vollkommen erscheint aber die Wandlung in den „Troerinnen" (von Werfel zweifellos kühn in der Umgestaltung, aber dichterisch außerordentlich schön übertragen), wo die Gestalt der Hekuba nur eine Wiederholung von der des Aischyleischen Prometheus zu sein scheint. Sogar in der äußeren Formung zeigen sich Ähnlichkeiten, in der Weiblichkeit des Chors nämlich – der hier wirklich aus Gefangenen besteht – und in der epischen Führung der Vorgänge, die nur ein Häufen von einem Schrecknis auf das andre ist. (Übrigens erscheint auch der Brauch des Toten-Opfers, da Polyxena auf dem Grabe Achills getötet wird.) Hekuba – man möchte meinen, daß die Verseelung sich in ihrer Weiblichkeit

ausdrückte – dauert aus in dem ungeheuersten Zusammenbruch, den ein Mensch leiden kann. Troja ist erobert, sie selber sah Priamos erschlagen, verlor früher schon alle Söhne, sieht nun einer grausamen Knechtschaft entgegen, sieht Kassandra ins Bett des Siegers, Andromache in die Knechtschaft gehn, sieht Polyxena und den Enkel Astyanax tot, endlich, in kaum für den heutigen Leser erträglichen Überbietung des Jammers, Troja mit allen Altären in Flammen aufgehn. Das Grausen ist so unermeßlich, daß es die Maße von Leben und Tod übersteigt; so empfindet es Hekuba: „Hier ist nicht mehr Ein Recht zum Tod"; und so ist es ihr letztes Wort, mit dem sie den Weg in die Fremde antritt:

... Seht her, so nehme ich
Mein Leben an die Brust und trags zu Ende!

Hekuba ist das Gegenteil einer schönen, sie ist eine zerrissene, wilde, klagende, jammernde, eine Hiobs-Seele, die rechtet und sich nicht ergeben will, und wenn sie zum Schluß sich zu einer furchtbaren Hoheit erhöht und in den Untergang hineinschreitet, wie Prometheus sich hineinwälzte, so war dies jedenfalls nicht der eigentliche Sinn des Stückes, den Euripides nur mit der Form des Aischylos übernahm. Er selbst hatte seinen eigenen Sinn, der wieder der der Hybris ist, und den wir in den Schlußworten des Prologs entdecken:

O Mensch, du Tor, du stürzst in eitler Kraft
Altar und Mal der Toten frevelhaft,
Indes dein eigen Grab am Wege klafft.

Da Poseidon, im Prolog, der Athene verspricht, die Schiffe der heimkehrenden Achaier zu vernichten, so schwebt dieses Verhängnis während des ganzen Stückes über den mörderischen, schänderischen und brennerischen Triumphierern, und Alles, was die Frauen leiden,

Hekuba, Kassandra, Andromache, Polyxena, die wehrlosen, ist nur Gestalt des Schicksals, das den Wehrhaften, den Helden bevorsteht. Wohl zu unterscheiden ist aber diese, gegen die Notwendigkeit, die Schicksals-Gewalt gewendete *tragische* Hybris (in der nur wieder der Gedanke sich kundmacht, daß jeder Mensch verfallenes Opfer des Verhängnisses ist) von der *epischen*, die das geheiligte Maß der Halbgöttlichkeit des Menschen zerbricht. Nicht Freiheit wird hier gemeint, sondern Gebundenheit.

Die „Elektra" des Sophokles ist mir aus ferner Erinnerung und nur durch die Hofmannsthalsche Erneuerung bekannt. Wenn ich mich recht besinne, daß Hofmannsthal darin einen Triumphtanz der Elektra nach vollzogener Mordtat des Bruders selbstwillig eingefügt habe, so hat er damit jedenfalls nichts getan, was die tragische Figur der antiken Welt übertriebe oder zerbräche. In einem solchen Tanze erschiene nur die Sieger-Menge beim Opfer, die, vom Priester durch Hinweis auf die blutigen Leichen der gefallenen Brüder aufgepeitscht, wie die Bürger Roms durch die Leichenrede des Antonius, sich auf die gefesselten Opfer stürzen, um sie zu zerreißen und mit den Stücken umherzutanzen. Und was noch darin erscheint, ist die uralte Naturgottheit, Bakchos, Sohn der feurigen Semele, dessen Traube nun die Beförderung der Dreiheit der griechischen Seele enthielt: höchste Erfüllung der Freiheit im maßvoll edlen Genuß, die Einverleibung des fließenden Gottes selbst; sodann Aufhebung des Verhängnisses im alles vergessenden Rausch; endlich die Gewalt, das Verhängnis selber, die Raserei, das Selbst-Opfer in gegenseitiger Zerreißung. Euripides gestaltete dies in den „Bakchen" so, daß Pentheus, der den Segen der Gottheit, also das eigentlich Göttliche nicht

erkennen will, die Gewalttat erfährt und zerrissen wird.

Schließlich sei die „Alkestis“ des Dichters erwähnt, die nicht nur klare und wunderschöne Gestaltung des Opfergedankens ist, sondern ihn auch zeigt in Erfüllung des griechischen Formprinzips. Alkestis geht als vollendet „schöne Seele“ für ihren Mann in den Tod; nicht jedoch aus weiblicher Liebe, sondern aus heroischer Pflichterfüllung tut sie's für den König, die Form der Formen, die Mitte, den Erhalter, den Sinn des Volks. Und wir können es nun christlich sehen, daß ihre liebende Stellvertretung mit Errettung vom Tode belohnt wird – durch den Herakles –, oder auch hellenisch: der Erhalterin der Form wird die eigene Form erhalten.

Wenn mir noch mehr Stücke der drei großen Tragiker bekannt wären, so würde ich noch mehr Belege für Gebundenheit und den Opfergedanken beibringen können. (NB. findet sich dieser auch im „Aias“ des Sophokles, dem im Wahnsinn von Athene statt der Helden, die er morden will, die Schafherde untergeschoben wird.) Was wir bei den drei Tragikern gemeinsam sehen, ist die fast verschwindende Geringfügigkeit der apollinischen, der gemeinhin als griechisch angesprochenen Momente gegenüber den zwar auch und äußerst griechischen, von uns aber allgemein-menschlich einzuschätzenden. Wieviel germanischen Wesens uns in diesem Spiegel erscheinen darf, werden wir sehn, wenn wir uns jetzt einer Betrachtung der Form der Tragödie zuwenden.

Was beabsichtigte der Grieche, müssen wir uns fragen, durch die Schaffung einer Bühne? Da die Menge den Opferstein im Kreise umgab, warum wurde dies

nicht beibehalten, im freien Felde, in der Arena, eine Zentralbühne erhöht, die nach allen Seiten den Darsteller zeigte, feierlich gestikulierend, indem er sich selber umkreiste, tiefer umschritten vom Chor? Wir würden den Griechen verachten, annehmend, daß ihn technische Gründe – die Verdeckung des Mimen durch den Chor oder sein Zwang sich zu drehen – zu einer Änderung genötigt hätten. Man konnte, was man wollte, nicht umgekehrt.

Um jedoch zu erkennen, was der Grieche hier wollte, müssen wir uns erinnern, daß er sich in der plastischen und in der epischen Kunst naturalistisch völlig erschöpfte, so daß für die tragische als Formwille allein der Drang zur Abstraktion oder zum Stil übrig war. (Denn der Grieche konnte wohl in zwei verschiedenen Künsten – Plastik und Epik – die gleiche Form ausgestalten, und er bewies sich als Grieche dadurch, daß er die naturalistische zweimal wählte; aber nicht ein und dieselbe Form in nur verschiedenen Bezirken der gleichen Kunst.) Ohne diesen Stilwillen wäre die tragische Muse niemals bei ihm erschienen. Nun wissen wir durch Worringer, daß dieser, der Trieb zur Abstraktion, der Urtrieb alles Kunstschaffens gewesen ist; und wir sehen in der tragischen Kunst des Griechen bereits Alles zum Vorschein kommen, was ihm an Urtümlichkeit anhaftete, die Urgebundenheit der Irdischkeit an die Macht der Gewalten; folglich konnte es nur diese Stelle sein, wo das Urtümliche im Stilwillen sich entlud. – Stilwillen, um es dem Unkundigen noch zu vermelden, ist nicht ein Bestreben, die Naturform durch mechanisierende Einflüsse zu stilisieren, sondern, wie gesagt, ein ursprüngliches Schaffen, Ausdrucksuchen für die innere Welt, was sich lange Zeit in nur anorganischen Bildungen des geometrischen Ornaments vollzog, bis allmähliche

Erstarkung des Menschen zum Ertragen der chaotischen äußeren Welt das allmähliche Hineinziehen der Naturform, dann den Übergang zu ihr zuwege brachte. Was nun Worringer aus der griechischen Plastik ableitete, daß „für den klassischen Menschen das Göttliche nicht mehr ein Außerweltliches, nicht mehr eine transzendentale Vorstellung ist, sondern ihm in der Welt enthalten, durch die Welt verkörpert", dasselbe leiteten wir für uns aus der Epik ab; „die göttliche Immanenz in allem Geschaffenen, diese Voraussetzung eines weltfreudigen Pantheismus" drückten wir aus mit unserer *Bündnisschaft der Götterwelt.* (Formprobleme der Gotik.) In der epischen Kunst des Hellenen erkannten wir das Streben nach „objektiviertem Selbstgenuß", d. h. in der naturalistischen Ausgestaltung. Hier meinte „alle Natur den Menschen", der sich mit Gotthaftigkeit füllte. Die Gewalten aber, die Notwendigkeit des Verhängnisses, verneinten ihn, und nur die Abstraktion konnte ihn retten. War doch die Notwendigkeit selber nur eine Abstraktion, ihre Wirkung Gebundenheit, und Abstraktion, strengste Bindung, Stil waren die unausbleibliche Folge.

Es ist nun reizvoll zu sehn, auf welche Weise im Gegensatz zu der einen Körper-Kunst der Plastik, die naturalistisch war, an der tragischen andern sich der Stilwille betätigte. Hier diene uns ein Zitat aus Hildebrands „Problem der Form", das ich bei Worringer (in „Abstraktion und Einfühlung") finde, nämlich: „Die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, bei dem er sich abmühen muß, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung

zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer künstlerischen Gestaltung; erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form."

Die Wahrheit des Satzes erweist uns jede griechische Plastik, und für uns ist es nun keine Frage mehr, was die Absicht des Griechen war, als er neben der Arena die Bühne schuf und den Mimen daraufstellte. Er wollte „dem Kubischen das Quälende nehmen" und verschaffte sich dergestalt die gewünschte Vorderansicht. Und nun Bindung für Bindung: Die Übermenschlichkeit der Schicksals-Verhältnisse, der allemal ungeheuren und übermäßigen Dinge, die zu verhandeln waren, wurden gebunden durch die Starrheit der tragischen Maske und den Steifschritt der Stelzen, welche die übermenschliche Größe der Gehalte zum Ausdruck brachten; durch die Eintönigkeit des singenden Sprechens aus dem Mund der Maske und die Einförmigkeit und schwer gebogene Langsamkeit der Gesten; durch den hieratischen Tanzschritt des Chors; durch die der daktylischen Natürlichkeit der griechischen Sprache zuwiderlaufende Jambik schweren, langsamen Taktes und die trimetrische Ordnung mit allzeit gleichbleibender Einförmigkeit der katalektischen Endigung; durch die feierliche Antiphonie, Auf- und Abgesang der Chorlieder, und auch, wie ich glauben möchte, durch eine Skandierung derselben, die abstrakt war, jedenfalls nicht natürlich; daß die attischen Strophenmaße hier nirgend zu finden sind, und die Vorliebe für den Anapäst, der wieder dem natürlich schwellenden Sange der Lyrik fehlt, dürften dafür sprechen. – Wenn wir zu all diesen stilistischen Bindungen die des Gehalts, der Notwen-

digkeit, dieser furchtbar abstrakten Fesselung des Menschen rechnen, so bleibt für den Naturalismus kaum noch Raum. Der klassische Mensch ist verschwunden; die Rede des tragischen Menschen ist Vernunft, Abstraktion; der ganze Dialog dreht sich allein um abstrakte, seelische, geistige Dinge, – und vor allem eins:

Obgleich die Dinge der Natur und alle menschlichen in der Rede wie im Chorliede vollauf erscheinen, werden sie alle nur *gehandhabt*; sie dienen, auf mechanische, abstrakte Weise verwandt, nur mehr dem Ausdruck, aber sie haben kein Eigenleben mehr; es erscheint ihrer kein einziges mehr um seinetwillen, aus Freude am Lebendigen als einem geformten Ding, denn: dem tragischen Dialog fehlt das *Bild*, der Vergleich. Im vergleichenden Bilde, haben wir gesehn, *wächst* der Gegenstand, er ist Organismus, Natur; hier, wie gesagt, dient er allein mechanischen Ausdrucks-Zwecken, was ohne die Begründung dieser Regel durch den Stilwillen wunderlich und unbegreiflich wäre, denn Gelegenheit zur Ausbreitung von Schilderungen boten die Chorlieder genug, und der Dialog selber ist bei allen drei Tragikern voll genug davon. Es handelte sich aber um abstrakte Dinge, und jedes sich Hineinbegeben in organisches Leben wäre stillos gewesen. Ein Blick in den von Metaphern, Vergleichen, Bildern strotzenden und überquellenden Dialog Shakespeares läßt uns die ganze Bedeutung dieses Umstandes für den Stilwillen erkennen; oder hätte weder Euripides noch Aischylos gekonnt, was Homer und Shakespeare konnten? Und ist schon dies ein Ausdruck äußersten Stilwillens, so sehen wir noch, daß die Sprache des Epos und die der Tragödie jede eine Welt für sich ist. In jener findet sich manches Stilelement eingepaßt in die naturalistische Form; hier umgekehrt belebt einige Sinnlichkeit, aber nur in den

Chorliedern, die Abstraktion. Aber was Stilisierung im Epos ist, nämlich die sogenannten stehenden Beiworte und die Wiederholung fest geprägter Verse, fehlt in der Tragödie. Es muß natürlich die Verfallenheits-Hoffnungslosigkeit alles dessen entbehren, was freudig und schön ist, menschlicher wie natürlicher wie kunstgeschaffener Anmut und Würde. Anmutlos und würdelos: es giebt kaum bessere Bezeichnungen für die tragische Form als diese negativen.

Stilwillen in der äußeren Kontur, Stilwillen fanden wir im innersten Kern; und wie verhält sichs mit dem, was dazwischen liegt? Auch hier hat der Unverstand alles vom technischen Können ableiten wollen, hat die Einheit des Ortes abhängig gemacht von der stehenden Hintergrunds-Dekoration und die Einheit der Zeit wieder von jener. Was also eine Kultur, die überhaupt keine war, nämlich des elisabethanischen Zeitalters, in England fertigbrachte, das Aufhängen von Tafeln mit Angabe des Szenenwechsels oder dessen Ausrufen durch einen Herold, dazu, glaubt man, war die Kultur der Kulturen, die griechische, unfähig? Und durch solche Gründe habe ein Titan wie Aischylos sich einzwängen und nötigen lassen, sich zu versagen, was er mit seinem Prometheus eigentlich vorhatte: zu gestalten seinen Kampf mit den Göttern, zu gestalten seine menschenliebenden Taten, zu gestalten sein Unterliegen, Bild für Bild in einer großartigen dramatischen Steigerung; und statt dessen zu einer scheinbar so schwächlichen, undramatischen, epischen Aneinander-Reihung zu greifen? Und auch dies will man glauben: daß der Grieche, der sich durch eine einfache Säulen-Stellung seines Bühnengrundes die Einbildung eines Königs-Hauses und gar kaukasischen Felsengeklüfts verschaffte, daß dessen Phantasie unvermögend gewesen

sei zur Einbildung mehrfach wechselnder Örtlichkeit? Er, der in den Örtern seiner Mythe so zu Hause war wie in seiner Stadt, und der mit Pallas Athene Länder und Meere in einem Flügelzuck überflog, der Ogygia und Ithaka verband wie Herdraum und Speisekammer? Aber der Gedanke muß freilich auch fern sein, der Grieche habe im Bewußtsein solcher Möglichkeiten darauf verzichtet; er sah sie nicht, er dachte gar nicht daran, er hatte seine inneren Vorschriften, die er befolgte; Wollen und Können waren bei ihm wie allzeit und überall eines, aber das Wollen war das Primäre – in Kunst-Dingen wohl verstanden, aber für ihn gab es nur Kunst, während Voreingenommenheit und Verblendung durch unsern *technischen* Betrieb, unsere Technisierung aller Kunstbestrebungen und das unorganische, verstandhafte, beständige Herumtasten, Versuchen und Verbessern uns zu dieser maßlosen und gemeinen Überschätzung unseres Könnens verführt haben, daß wir edleren Kulturen als der unsern unser unedles Maß anzulegen wagten, „primitiv" nennend und „naiv", oder „hieratisch, ungelenk, steif", was als hoher Wille gebunden hervorschritt aus einem freien Geist. Haben aber wohl die Theaterspielereien eines Reinhard mit Kunst soviel zu tun wie das Ballfangen von Seelöwen?

Vor dem Auge des tragisch formenden Griechen stand das Verhängnis, die ewige Notwendigkeit, zwiefacher Erscheinung; d. h. er sah die Allgemeinheit der Verhängnisse allseitig ihn umlauern, in die er eingeschlossen war wie in eine Sphäre magnetischer Kräfte, die er in seiner Mitte anzog, die sich unwahrnehmbar zusammenzogen; und dann, übergangslos, im Nu sich entladend, stand es mitten in ihm. Diese sphärischen, dieser Verein zentripetaler und zentrifugaler Kräfte,

die gar nichts anders darstellen als das Empfinden des Griechen für die kosmischen Kräfte in der Natur: diese gaben der Tragödie ihre Form. Aber diese sinnlich empfundenen Kräfte waren zugleich von abstrakter Art, wenn die Vernunft sie faßte. Denn dem Verhängnis fehlt die Entwicklung; dem Verhängnis an sich, ihm selber, sage ich, was nicht heißt: seiner Erscheinungs-Form im Menschen. Wenn Ödipus jahrelang im Wohlsein lebt, wenn die Pest seine Stadt befällt, wenn er das Orakel befragt, wenn endlich Schritt für Schritt in Befolgung des pythischen Spruches das Verhängnis näher zu rücken scheint, so ist dies in Wahrheit keine Entwicklung des Schicksals, wie es das Zugehen eines Blinden auf einen Abgrund nicht ist; sondern die Blindheit ist da und der Abgrund ist da, von Anfang, das Verhängnis fertig von Anbeginn, und Ödipus ist hineingespannt wie in ein Gerüst von Geburt an durch die Weissagungen von Vatermord und Mutterehe. Das Verhängnis ist von mechanischer Starre; folglich forderte es Abstraktion und Stil seiner Darstellung, folglich all jene Elemente des Stil-, des Erstarrungs-Willens, folglich auch nun die beiden wesentlich formgebenden Elemente, von denen eines im andern steckt, und die sich beide kundmachen in: Einheit. Das besagt:

Das sphärische Wesen ist Kraft, d. h. ein für uns nur durch Verstandes-Betätigung Wahrnehmbares und auch – im Unterschied von der organischen Form, der wir nachahmen können, die wir sinnlich gleichsam nur mit Verstandes-Nachhülfe in uns wachsen lassen mögen – ein Unnachahmliches, außer durch erstliche Betätigung der Verstandes-Kraft. Was der Tragiker wollte, war: Gewitter; das Sichballen und Sichentladen der mit Schicksals-Elektrizität gesättigten Atmosphäre, die jedermann mit auf die Welt bringt. Das aber ist undar-

stellbar; darstellbar sind allein die letzten Vorgänge, so wie wir in der Natur die Elektrizitäts-Geladenheit der Atmosphäre erst durch Blitz und Donner erfahren. Hätte der Grieche nun das Gesamt-Schicksal dargestellt, gleichsam organisch: Geburt des Ödipus und Weissagung, Aussetzung und Auffindung im Kithäron, die Flucht aus dem vermeintlich väterlichen Hause des Polybos, um an ihm nicht zum Mörder zu werden, die Untat am unerkannten Vater Lajos usw.: so hätte er doch nichts getan, als eine andre, aber keine höhere Illusion von Allmacht und Verfallenheit zu geben. Wenn in solcher Darstellung die Verblendetheit in ihrer Dauer Grausen erregte, so hielt dem in der andern die ungeahnte Plötzlichkeit der Entladung völlig die Wage. – Nun aber ist *Illusion* ein abendländisches Erzeugnis der Sentimentalität, das wir uns aus dem Gefühls-Leben des Griechen vollkommen wegdenken müssen. Auch im romantischen Epos der Odyssee war sein Darstellungs-Bestreben nirgend gerichtet auf Illusion; denn für ihn waren alle Dinge wirklich. Wirklichkeit, das war der einzige Charakter seiner inneren Welt, und wirklich war ihm jedes Wort Pallas Athenens wie der Gorgo-Schild an ihrem Arm. Diese Dinge wurden hervorgebracht durch kein Bemühen um ihren Augenschein, sondern sie wuchsen aus seiner Seele, vielmehr seine innere Lebendigkeit offenbarte sich, gewann sinnliches Leben in ihnen, sie wurde wesenhaft, und der Augenschein war nur die Folge. – Derlei also kam auch bei der tragischen Darstellung gar nicht und um so weniger in Frage, als Stilwillen, wie wir erkannten, die einzige Wurzel war.

Es sollte also nur was wesentlich war am Verhängnisse zur Form gelangen, und dies war die Einheit. Der Mensch, wie schon gesagt, wurde mit seinem Schicksal

geboren; es war fertig, sobald es überhaupt war; der Augenblick, wo es sich bildete, und der, wo es sich entlud, waren ein und derselbe; oder richtiger: das Schicksal war allezeit allseiend im All und zugleich war es wirkend und erscheinend auf jedem Punkt, wo der Mensch es erlitt. Mit andern Worten: es war einerseits eine abstrakte Vorstellung und andrerseits eine sinnliche Erscheinung; und diese beiden fielen unaufhörlich zusammen; kein persönliches Verhängnis ohne allgemeine Schicksals-Vorstellung; keine solche ohne ihre Entladung im irdischen Geschehn. Kurzum: die Form des epischen Gedichts ist die Linie; die des tragischen ist der Punkt.

Im Leben des tragischen Helden war derjenige Punkt zu wählen, wo das Verhängnis sich entlud. Wie wenig dem frühen Griechen an der *Spannung* lag und wie sehr nur an der Erscheinung, läßt uns der „Prometheus" erkennen, in dem der Dichter den Punkt wählte, wo das Verhängnis sich bereits entladen hat. Die Tragödie ist zweiteilig in der Erzählung des Prometheus von seinen Taten und Leiden, d. h. seiner Vergangenheit, und in den Io-Szenen, in denen er seine Zukunft enthüllt: denn ebenso zweiteilig ist sein Schicksal, zu dessen Ganzheit auch die spätere Befreiung durch den Io- und Zeus-Enkel Herakles gehört. Und so blieb es bis zum Euripides: der Punkt blieb das Wesens-Element der Tragödien, und deshalb konnte von keiner organischen Bildung die Rede sein, sondern allein von abstrakter, d. h. von Gruppierung, von einer künstlichen Verstandes-Anordnung des Fortschreitens der inneren Entladung. Dieser abstrakten Notwendigkeit der Form war der Grieche im Drama so gewiß wie der naturalistischen im Epos, und was uns heute als Naivität und Schwächlichkeit anmutet, das häufige Erscheinen der Boten, das

Beiderhandsein der nötigen Personen, oder gar das Eintreffen gewisser Dinge von Wichtigkeit, wie die Meldung vom Tode des Polybos in dem Augenblick, wo Ödipus schon nahe davor ist, sich für den Mörder des Lajos zu halten: das war für den Griechen im abstrakten Bezirk so selbstverständlich, wie alles Naturalistische im sinnlichen ihm natürlich war. Und meine man auch nicht, die Ursache des Eintreffens dieser Meldung sei im Verlangen nach Erhöhung der Spannung zu suchen; sondern daß der Bote, der sie bringt, Enthüller der Wahrheit wird, daß Ödipus nicht der Sohn des Polybos ist: das ist der Grund der Meldung.

Einheit, das war die Forderung, Einheit des inneren Vorgangs; davon die Folge war Einheit der Zeit, und deren Folge erst Einheit des Ortes. So abstrakt, sieht man, war die Bindung, daß die Tragödie die Wirklichkeit auf den Kopf stellte: unser Zeitempfinden ist die Folge unseres Raumgefühls; ohne dies wäre jenes nicht, und deshalb fehlt jenes in unsern Träumen. Aber der Tragiker ballte das Geschehen zu einer zeitlosen abstrakten Traum-Einheit zusammen, und nur weil er Ganzheit wollte, Vollkommenheit der Einheit, unveränderte Gegenwart, behielt er die Unveränderlichkeit des Ortes bei, zwang er die Geschehnisse der verschiedensten Zeiten in die Einzigkeit des Ortes zusammen. Freilich, er war noch unsicher in seiner abstrakten Welt, er bedurfte der Bindungen, die Frühe seiner Menschlichkeit dämmert uns hier hervor. Das Abendland hat sich nach Verebbung der gotischen Flut mit Naturalismus so genährt, daß es die Sicherheit *innerer* Einheitlichkeit gewann. Ja, wir sehen, als wäre ein Deich gebrochen, eine Sturmflut naturalistischen Lebens aus der Brust Shakespeares hervorbrechen und die abstrakt bedingte Einheitlichkeit des Äußeren wie Spinngewebe

zerreißen, da allein die innere gilt und die Kraft hat, ohne äußere Nachhülfe sich zu erhalten. In der Tat: wir sehen zuerst den Raum; an ihn ist unser Zeitempfinden gebunden, und deshalb entsteht für uns mit jedem neuen Ort, den die Bühne uns zeigt, eine neue, die Zeit dieses Ortes, die in sich abgeschlossen ist und in ihrer Einheitlichkeit, ihrem Punkt-Sein die Einheit des Ganzen enthält und verkörpert. Das ganze Drama ist eine einzige Gegenwart, und jede seiner Szenen ist kein Stück, aus denen sie sich zusammensetzt, sondern ist ihr Behälter, oder Stellvertreter und Erfüller. Deshalb darf zwar Zeit verstreichen hinter oder zwischen den gewechselten Orten; das aber ist Bedingnis, daß diese Zeit keinen als Pausenwert habe; sobald in ihr etwas geschieht, was auf den Charakter der Menschen bestimmend, verändernd wirkt, so ist die Einheit zerbrochen. Das besagt: Wenn Iokaste sich hinter der Szene erhängt, Ödipus hinter ihr sich blendet, so ist die Einheit vollkommen erhalten. Denn was gilt in der Tragödie, das ist wie im Leben selber nicht Geschehn oder Handlung, sondern nur die Wirkung davon auf die Figuren. Diese Figuren selbst aber sind, oder waren es jedenfalls in der antiken Tragödie, selber Einheiten, nämlich nichts als Erfahrende oder Verkörperer der einheitlichen Schicksals-Idee, also Starrheiten, nur Darsteller vom Leben-Werden der Abstraktion. Dieses in solchem Maße, daß wir von den Personen des attischen Dramas sagen können: sie sind ohne Charakter; und mehr: auch die epischen sinds, und mehr: was für uns Charakter ist, nämlich ein Sichbildendes, Werdendes, Schwankungen Unterliegendes und Sichgewinnendes war dem Griechen schlechterdings unbekannt. Denn hinter seiner Menschlichkeit, ob er sie episch formte oder tragisch, stand allemal das Schicksal als ein fertiges. Der Mensch wurde mit ihm geboren

und lebte es aus; er erfüllte es, aber es wandelte ihn nicht. Achilleus, Nestor, Menelaos, Odysseus, Aias sind in unserm Sinn keine Charaktere, sondern Verkörperer ihres Schicksals, durch dessen Formung allein sie ihr Sondersein zugewiesen erhielten, d. h. also Verkörperer von Menschen-Art, hier dieser, dort jener. Aias ist Kampf, Menelaos verliebte Jugend, Nestor Alter, Achilleus in irdische Farben gebrochener, ursprünglich reiner Strahl von Unsterblichkeit, Odysseus der tragische Heimatmensch, Bauer und Seefahrer, im Zwiespalt der Beiden, voll der List von Beiden; sonst aber sind sie nichts. Denn die damalige Zeit war eine Zeit der großen, einfachen Einheiten und der großen klaren Spaltungen; eine Zeit der Säulen und Architrave, der Schicksals-Träger. Wie aber die Gotik die südliche Säule in Pfeilerbündel auflöste, wie sie mit Palmbaumzweigen die Decke durchbrach und in unzähliger Verästelung nichts mehr trug, sondern einen Himmel einschloß mit dem Geripp ihrer Spitzbögen: so ist uns nun alles zerspalten und aufgelöst, wieder verdichtet und wieder zerteilt, so ist uns alles fließend und wandelbar, schrankenlos, grenzenlos geworden, die Seele eine Unendlichkeit des Seins und der Möglichkeiten und Charakter nur Perle oder Meduse oder Tanggeschlinge in diesem Ozean.

Wenn aber die epische Figur noch einige Charakterhaftigkeit oder Fleischlichkeit empfangen durfte von Gnaden der naturalistischen Ausgestaltung, so verwehrte den tragischen dieses die Starre der ganzen Form. Sie sind Skelette oder auch Gefäße, bekleidet oder gefüllt mit tragischer Wirkung. Prometheus, Antigone, Kreon, Ödipus, Hekuba und alle die Andern: sie sind ja kaum Menschen, sie sind Menschlichkeiten, Entfalter und Erfüller ihrer Schicksale, und nichts darüber hinaus. Sie zeigen die Wirkung, sie sind die Scheite,

an denen die Flamme Leben gewinnt, und so sind sie unterschieden als Buchs und Buche, Erle und Eiche, Föhre und Fichte; bei uns dagegen wären sie alle Buchen oder Föhren, nur durch Einflüsse ihres Standortes, Umgebung und Klima verschieden geartet. Darum aber ist es dramatisches Gesetz der unverschwundenen Kern-Einheit noch heute wie ehedem, daß ein Drama aufhört eines zu sein, wenn eine Wirkung von Belang im *Unsichtbaren* vor sich geht, wenn der tragisch begrenzte Charakter sich verändert, verengt oder erweitert; ein Gesetz, das noch jeder tragische Dichter von Bedeutung befolgt hat. Entwicklung, die organische, zu zeigen, liegt in den Möglichkeiten der epischen Kunst; freilich ist uns an Reinheit, Ganzheit, Einzigkeit und Notwendigkeit nichts mehr gelegen, weil dem Deutschen überhaupt von jeher sehr wenig an der Form gelegen war. Wenn er aber einstmalig durch Instinkt das Richtige traf und vollführte, so überschwemmt ihm heute sein Bewußtsein alle Formbehälter mit *Möglichkeit.* Alles scheint möglich, denn da ist nur eine uferlose Wasserfläche, unterhalb von der die Behälter der Form stehen, und wer wählt, wählt als Blinder. Warum wurde das musikhaltige Kunstlied vertont? Weil es möglich war. Warum das Epos, das Drama unter Musik gesetzt? Weil es möglich war. Warum erscheint das Kaufhaus im Kirchenstil? Immer die gleiche Antwort. Die Frage ist längst nicht mehr: Wie? sondern: Warum nicht? Die jüdische, und darauf denn freilich die letzte erbärmliche und verlogene Antwort: Weil uns der Jude verjudet hat. O Germanien, meine Mutter, was bist du elend geworden!

Um es abschließend zu betonen: Wenn in einem Stücke eine Figur, die im einen Akt jugendlich fest war, im

nächsten durch Alter gebrochen erscheint, so ist die innere, die zeitlose Einheit zerstört durch Einbruch von Zeit. Derlei ist in Träumen möglich, wo nicht die Empfindungen abstrakter Dinge aufgehoben sind, sondern nur die logischen Bindungen, die im Gegenteil in der tragischen Kunst gesetzgebend sind und ihrerseits mit den Dingen schalten, wie es die Empfindungen des Lebens im Traume tun. Nicht ausgeschlossen wäre es deshalb, daß wiederum Zeit, wirkliche, wirkende Zeit, Wurzel und Entfaltung der tragischen Idee und so einheitbildend würde; hierzu ist eine besondere und mächtige Stärke des Lebens-Gefühls nötig, und daß diese selbst nicht ausreichte, das Wagnis bis zur Vollendung durchzuführen, zeigt der „Götz von Berlichingen" Goethes, der nicht mehr wurde und ist als: „die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, dramatisiert."

Der germanische Gotiker ging auf den Stein los, den Hammer in der Hand, fragte nicht, sondern hieb zu, hieb seine Qual heraus, seine Not, seine Verfallenheit, seine Ohnmacht. Er packte seine Menschgestalt, die er im Stein sah, wie einen nassen Hader und wrang sie aus, wrang sie in die immer wiederkehrende S-Form, den irdisch verankerten Anfang der sich himmelauf schwingenden Spirale in Gottes Herz. – Der apollinische Grieche ging zum Stein, fragte: Was willst du? Der Stein sagte: Natur sein, leben, wie du sein, Gott sein! – Das schuf ihm der Grieche. Stein war ihm Stein, den er nach Steingesetz belebte, also zuerst einmal: ruhig. Freilich war es auch kristallinischer Marmor, nicht der erdhafte, lockere Sandstein und Tuff, den der Deutsche suchte, um einen Willigen für seine Forderungen zu haben. Aber der chthonische, der tragische Grieche preßte so die Menschgestalt in sein transzendentales Gesetz mit zwanzig verschiedenen Mitteln und Klammern,

und da sehen wir sie nun grausig stehn und sich winden in der ehernen Riesenschraube Notwendigkeit und nur schreien und schreien, ein einziger unendlicher, rasender Schrei der Menschheit von Aischylos bis Euripides, selber von der höheren Würde des Sophokles nur selten zum edleren Dröhnen in großer Orgelpfeife gemäßigt. Ödipus schreit, wie Prometheus schrie, wie Hekuba schreien wird, und selber die kristallene Antigone-Stimme überjammert Kreon. Die ewige Leidens-Urgebundenheit der Menschheit war dem Hellenen im Süd nicht fremder als uns im Norden; andre Wege noch wissend und sie freier beschreitend, war er nur glücklicher als wir, reicher als wir. Weil er aber früher als wir war, so konnten wir uns ihn einverleiben, und wir werden ihn, denk ich, noch wieder erreichen auf einer anderen Stufe der Menschheit.

Drei Formen der Tragödie möchte ich innerhalb unserer germanischen Kunstbetätigung unterscheidbar finden. Die drei sind die Formen Shakespeares, Schillers (Hebbels) und Kleists. (Grillparzers edles Bemühen um eine Art hellenischer Form muß man wohl aus Gründen der Dürre des menschlichen Stoffes zur Unfruchtbarkeit und Vergeblichkeit verurteilt sehn.)

Shakespeare aber ist nicht eigentlich zu rechnen. Er stellte eine zeitlose menschliche Einmaligkeit dar, die ihre eigene Form mit sich bringt, im Gegensatz zu Goethes Einmaligkeit, die sich durch Erfüllung aller vorhandenen Formen erwies. Shakespeare hat die Unmeßbarkeit, die seine Form über Schicksals-Maße hinaus ins Reich des *Zufalls* erhebt. An Shakespeare war Zufall, daß er als Brite, Angehöriger einer amusischen Nation erschien; Zufall seine Geburt im elisabethanischen Zeitalter, das kulturlos war; Zufall, daß er Dramen-

dichter wird. An ihm läßt sich nichts festlegen, als daß er Dichter ist, und vielleicht ein wenig enger noch, daß sein inneres Leben von solcher Art war, daß allein die Menschengestalt seine Erfüllerin werden konnte. (Polar zu unserem Hölderlin, dem nichts gehorchte als das Wort im Gesang.) Er ist Germane, denn er weiß um den Leidens-Urgrund; aber er ist Hellene, denn er ist nicht daran gebunden, sondern zufrieden, ihn zu gestalten. Er ist Tragiker, jedoch ohne Stil, denn er ist der größte Naturalist. Er baut keine Tragödie auf, sondern er zieht einen Stoff durch seine riesige Kunst, und er wird zur Form, zu einer, seiner Form, die uns Menschen zeigt, die sich im Feuer ihres Menschseins, umlodert, qualmig, blitzend wie hadernde Schatten erheben. Schicksal und Wesen sind eins; der Mensch ist Charakter nicht durch Schicksal, sondern aus seinem schicksalhaltigen Wesen. Bei Shakespeare ist alles vermengt und alles ist Einheit. Sein Wille ist allein Gesetz, das bestimmt: dieses soll so sein und dieses so. Er weiß alles, lenkt alles, bindet und löst alles, wie er will. Abstraktion und Sinnlichkeit, Übersinnlichkeit und Natur: die sind für ihn Ingredienzien, aus denen er sich Menschen mischt. Alle Andern haben vom Menschlichen Darstellungen gemacht, Bilder, Gleichnisse; er hat uns geschaffen. Wäre er nicht gewesen, wir wüßten noch immer nicht, wer wir sind. Denn bei allen Übrigen sind wir allemal dieses und jenes, Teilwesen, dort Überwinder, hier Unterlegene, dort Starke, hier Schwache, dort Singende, hier Seufzende, dort Weise, hier Toren. Aber bei ihm sind wir, was wir sind, weise Narren und handelnde Träumer, heftige Zauderer und verstrickte Helden, wahnsinnige Könige und fröhliche Schufte: alles mit allem gemischt, alles eine furchtbar brodelnde Einheit, lauter Ungerechtigkeit und lauter

Recht, und Macbeth dingt seine eigenen Mörder. Shakespeare unterscheidet sich von Gott nur dadurch, daß Gott eher war; wäre aber Shakespeare eher gewesen, so sähe die Welt heute auf ein Haar so aus, wie sie aussieht. Was also unterscheidet ihn eigentlich? Ein Zufall.

Ein Zufall, infolgedessen er von allen Sprachen des Erdballs an die allerjüngste, die abscheuliche Mißgeburt, den hurtigen Krüppel geriet und doch einen Gesang herauszog, der den Groll des Hörers in Jubel verwandelt. Und in die er zugleich eine Gewalt der Offenbarungen lud, daß die Sprache ihren Sinn verneinen durfte und sich selber aufgeben, da wir aus ihrer Hülse doch alles hervorziehn konnten, es in unser Sprachland einsäen und fast unverwandelt wieder einheimsen konnten. – So zufällig, so bindungslos war Shakespeare, und es lassen sich an ihm nur zwei Gemeinsamkeiten mit hellenischem Wesen entdecken, von denen wir auch kaum werden beschwören dürfen, daß er das Seine aus jener Art hervorzog, da es vermutlich nur Ähnlichkeiten sind. Aber sie mögen uns dienen, um zu erkennen, was an ihm war.

Das eine Moment dürfen wir flüchtiger streifen. Es ist das Hervortreten der Shakespeareschen *Figur* aus der Shakespeareschen *Welt*. Was bei ihm nun die Wirkung seiner weltschöpferischen Persönlichkeit ist, das erkennen wir bei den griechischen Dichtern als Wirkung ihrer Gemeinschafts-Lebendigkeit. Denn so wie die Shakespeares aus ihrer, so tritt die tragische Figur, und die epische tut es nicht minder, des Griechen aus dem griechischen Weltbilde hervor durch das Tor der dichterischen Individualität. Ihre Charakterlosigkeit haben wir ja weiter oben bereits festgestellt, und so sind sie auch Individuen nur insoweit, als sie dazu dienen, ein Überindividuelles, nur Hellenisches, zu um-

grenzen, einmal indem sie heroischen Charakters sind, Freie, voll immanenter Göttlichkeit; das andre Mal, indem sie nur menschlich sind, Gebundene, götterlos und bis zum Rande und überlaufend gefüllt mit Schicksal. Auch in der abstrakten, stilgepreßten Form der Tragödie blieb der Grieche so weit Grieche, daß er den „objektivierten Selbstgenuß" wollte; er wollte allemal sich selber sehn. Beleg für die relative Belanglosigkeit der Dichterpersönlichkeit ist der Umstand, daß der griechische Dichter nicht aus sich heraus zu erfinden hatte, sondern gebunden war an die nationellen Stoffe, an die Welt der Mythe. Der griechische Dichter hat – ich darf an etwas erinnern, das ich in meiner Anmerkung zur Ballade zu verdeutlichen versuchte – die Aufgabe, sein Volk zu gestalten, sein Wesen aus der Vergangenheit zu schöpfen, die Geschichte dieses Wesens zu schreiben oder zu malen durch die mythischen Bilder. Denn der eigentliche Mythenbildner ist er, der dem formlos rohen Stoff immer wieder Leben verleiht durch seine Form. So war Shakespeare Gestalter der Menschheit, so schrieb er Geschichte des Menschen; die Urkraft seiner Persönlichkeit brachte dieses zuwege, in einer kulturarmen, sinkenden Epoche, dieses, was sonst nur aus starkem Zusammenhang großer Kultur möglich ist. Sehen wir doch auch in der Figur des höfischen Epos den charakterlosen, überindividuellen Träger einer Zeit, die freilich keine Kultur- oder Fruchtzeit, sondern nur Blütezeit einer einzelnen Volks-Schicht war, was zur Folge hatte, daß diese Blüte uns nun duftlos und unansehnlich geworden ist. (Hierauf wird noch zurückzukommen sein.) Der Grieche war nicht *novarum rerum cupidus*, wie wir es seit Kolumbus geworden sind, sondern wollte Form; er wollte sich verwurzelt sehn in seiner Welt bis in den Abgrund seiner Mythe hinunter,

wollte lebendig sein im Kreis seiner Väter und Vorväter, und er wußte, daß er im Licht nicht höher zu wachsen vermochte, als seine Wurzeln hinunter ins Dunkel faßten. Wenn in der Welt etwas den Namen Kultur verdient, so ist es dies. Und im tiefen, gläubigen, wirkenden Instinkt dieses Gutes schaffte in jenem Volk jeder an seiner Stelle mit am einigen Ganzen, und so ward es. Wie aber kein Ding ist ohne Schatten, wie zur Vollkommenheit dem Griechen noch manches fehlte, das erhellt uns der unselige Partikularismus der Stämme oder Landschaften, der im Augenblick einsetzte, als durch siegreiche Beendigung der Perserkriege, durch Beseitigung des äußeren Feindes, die innere Ganzheit befestigt war; alsbald erhob das griechische, dem Volk der Franzosen gemeinsame National-Laster, der Stolz auf sich selbst, der Hoffart, Eitelkeit, Hybris wird, sein Haupt, und Hellas zerfiel in Athen, Sparta, Theben, Elis, Orchomenos, und wie sie nur hießen. Sieben Städte rauften sich das Haar um Homer, und noch mehr Landschaften balgten sich um die Vorherrschaft im Peloponnes, d. h. um den Anspruch, die Blüte von Hellas zu sein. Versiegende Kraft in zornigem Untergangs-Flackern: der griechische Genius zeugte noch mit fliegenden Lenden Männer hervor, was er konnte, Miltiades, Themistokles, Alkibiades und Perikles, Hellas fieberte von Blühen, Sokrates und Plato, Thukydides, Aristophanes, Phidias – und unzählige mehr schossen strahlend hervor; aber es war schon alles in Verwirrung, die Kraft der Ganzheit besaß schon keiner mehr, das Mark war erschöpft, die Krankheit, die kam, fand den Leib widerstandslos, und den letzten Perikles fraß die Pest. Da stand der Mann, den Griechenland nicht mehr zeugen konnte, jenseit seiner Grenzen auf, und das siechende Volk, das jugendlich Darius und Xerxes übers Meer

schlug, erlag Philipp von Mazedonien und Alexander. Der war der Pförtner der Welt für den Einzug von Rom.

Um zum Shakespeare zurückzukehren, so entdecken wir das Moment, das ihm möglicherweise sein Instinkt aus der Lektüre der griechischen Tragiker übermittelte, in der sprachlichen Ausformung seiner Charaktere. Diese sind ja von seltsamster Art insofern, als sie, so unterschieden sie voneinander sind, einer wie der andre, ob Römer, Venetianer, Brite oder Däne, ob in Versen oder in Prosa, ob Lady, Zofe, Raufbold, Prinz, König, Narr, Jude, Kaufmann: die gleiche Sprache, diese *shakespearesche*, von Vergleichen und Metaphern, von Schwüren, Beteuerungen, Anrufungen der Götter und von Sentenzen, Weisheiten, Lebens-Aperçus überquellende Sprache reden. Sie, die das blühende Fleisch seiner Figuren ausmacht und zugleich die Atmosphäre, die sie alle umhüllt; die auf uns jene Wirkung einer dampfenden Natur übt, in der sie wachsen und wandeln, die strotzend üppige Natur Shakespeares. – Woher, ist die Frage, diese Sprache? Ohne Nabelschnur wurde auch Shakespeare nicht geboren, irgendwo muß er mit der Menschheit zusammenhängen, wie kam es denn, daß er eine Sprache sprach, die wir nirgend vor ihm finden? In der italienischen Novelle, die ihm Stoffe bot, fand er sie nicht, ebensowenig im Vergil oder Homer, die nur den ausgeführten Vergleich kennen, aber weder die Metapher noch alles Übrige, das wir zählten, und ebensowenig im antiken tragischen Dialog. Aber im Chor.

Nicht so sehr in der Sprache des Chors, sondern in seinem ganzen Wesen. Es sei mit Vorsicht zur Kenntnisnahme geboten: das Wesen des Chors enthält alle

jene Elemente der Anrufungen, Beteuerungen, das Weise, Menschenkenntnisreiche, auch eine Fülle sinnlicher Erscheinungen, die aber dort allemal direkt, nicht auf dem Vergleichswege hereingerufen werden. Und wenn nun, wie ich annehmen möchte, Shakespeare dieses Fluidum des Chors einströmen ließ in die Einzel-Leiber seiner Schöpfung, das chorische Wesen auf sie verteilend, um sie zu verdichten, so könnte man auch hier den Wurzelfaden entdecken, der Shakespeare an seine Zeit band. Denn ihr fehlte ganz das Verhältnis zur Natur; ganz fern war sie der Shakespeareschen Innigkeit des Lebens, Atmens, Fühlens in und mit der Natur. Sie hatte auch keine Beziehung zu den irdischen Dingen wie der Grieche, der Ströme und Städte, Heiligtümer, Völkerschaften und Landschaften nur mit ihren geprägten Namen zu rufen brauchte, um sie zu bannen und erscheinen zu lassen. Um folglich all das zu können, wie er wollte, um Welt zu erschaffen, seine Welt durch Belebung aller sinnlichen Weite und der Naturgestalt, brauchte Shakespeare die Metapher. Gerade, unvermittelte Aussage hätte keiner seiner Hörer begriffen; die Metapher mußte zum Vermittler dienen und das „wie" der Vergleichung. So reden denn seine Menschen wie kein Mensch je geredet hat, nämlich Stil, wunderbarerweise, weil hier der Stilwille, anstatt wie sonst immer die Naturgestalt zu mißbrauchen, ihrer vielmehr sich bedient: die Sprache wird stilvoll, indem sie unnatürlich (im Verhältnis zur Epoche), d. h. naturvoll wird. Und Shakespeare kam dazu, hellenisch zu werden, auf dem umgekehrten Weg wie der Grieche, der naturalistisch wurde aus Natur, und zwar im Epos, während der Brite es aus Stil wurde und in der Tragödie. Er nämlich hatte die Gotik hinter sich, lebte im Barock, war selber Barock. Auf den Bögen seines Dialogs sieht

man die Naturgestalten ruhn wie Michelangeleske Figuren. Die Gotik war hinunter, das Barock schwillt zügellos über von Nacktheit und Früchten, Emblemen und Friesen; und die ganze, die ungeheure Front der Shakespeareschen Architekturen hinunter, über Tore, Fenster und Dachränder sieht mans wimmeln von heraufgestiegenem Leben, Natur und Abstraktion verschlungen zu fabelhaften Gestalten; das Märchenvolk der Meeres- und Erden-Tiefen ergoß sich über die Bauten, zuckend lebendig in großartiger Posen-Starre, und Putten, Genien und Götterleiber heben noch Schwerter, Bogen und Helme des Gedankens hoch vom Dach in die nordenferne, die ewig warme, südliche, zitternde Bläue dieser unvergänglichen Welt.

Die besondere Art, in der Goethe Elemente der attischen Tragiker verarbeitete, kann hier übergangen werden, da im Unterschied von der Shakespeareschen Goethes Einmaligkeit von einer gewissen Beschränktheit war, aus der sich nichts abnehmen ließ von Andern. Shakespeare diktierte gleichsam der deutschen Tragödie seine Sprache, diese metaphorische und sentenzenreiche Sprache, die wir bis zum heutigen Tage stilbewirkend im deutschen Drama sehen. Denn seit dem Erlöschen der Gotik wußte in Deutschland niemand mehr, daß es ein Kunstbemühen aus reiner Abstraktion je gegeben habe; Goethe erkannte es zwar am Straßburger Münster, vergaß es jedoch wieder, und was er nebst Lessing und Winckelmann aus der attischen Welt übernahm, war nur der Naturalismus; die Tragödie wurde mißkannt. Und so war die Folge für das deutsche Drama diese von Shakespeare übernommene Sprachstilisierung mit naturalistischen Mitteln, die Schiller für kurze Zeit zu pompöser Entfaltung gedieh. Leider versagte seine

Sprachkraft früh, und in der „Jungfrau von Orleans", im „Tell", „Maria Stuart" und gar im „Demetrius" ist nur noch mechanische Handhabung des Stils, wie ein fortwährendes Umdrapieren eines Gewand-Stoffes in immer neuen Faltenwürfen über einer Gliederpuppe, zu erkennen; seine künstlerische Kraft gab sich aus in Erfindung und Ausbau.

Dabei war Schiller trotz großer Sinnlichkeit so naturfremd wie ein höfischer Liedersänger; sein Verhältnis zu ihr war ganz und gar liebhaberhaft. Er war Germane durch und durch, auf seine besondere Weise, da er zu jedem Dinge der Welt nur gelangen konnte über die Idee. Sein Mark war die Abstraktion, und so bildete er auch seine Jambensprache nicht aus wie Shakespeare, der in ihr die Dinge der Welt, wie er sie brauchte, einfach blühen ließ aus seiner grenzenlosen Verliebtheit in dies Blühen, sondern er übernahm nur Metapher und Sentenz als Verkleidung seiner Abstraktions-Sprache und zur Stilbildung seines übersinnlichen Wesens. Die Folge war, daß bei ihm nichts entstand, das einer Natur- und Menschlichkeits-Atmosphäre, dem Wunder Shakespeares, nur von fern ähnlich gewesen wäre, sondern es entstand nur in der Verleiblichung seiner idealen und tragischen Vorstellungen: der Charakter. Don Carlos, Posa und Philipp, Wallenstein, Oktavio und Butler, Elisabeth, Maria, Mortimer und Leicester, und alle die Andern: sie sind *tragische Charaktere*, wie es auch der merkwürdige Schillerische Egmont ist: Menschen von tragischer Erscheinung, keine antiken Opfer, Blutende für die Willkür der Verhängnisse, Gefangene in den Netzen der Gewalten, umwickelt wie die Fliege im Spinnennetz und ausgesogen; keine Symbole der menschlichen Ur-Verfallenheit; sondern ihr Schicksal ist ihr Charakter, wächst aus ihm, wendet sich aus ihm, gegen

sie selbst. Dies ist so sichtlich, daß es durch keine Muster noch erwiesen zu werden braucht.

Hebbel erwähnt zu haben, dürfte genügen. Seine „Judith", „Herodes und Mariamne", „Gyges" und die „Rhodope", und die wundervolle „Agnes Bernauer" sind aus Hebbels gestalterisch persönlichem Eigentum Schillerische Formungen, tragische Menschen, intellektgezeugte Vorstellungen, die verlebendigt wurden und zwar auf eine engere Weise fast als die Schillers. Hebbels Figuren sitzen entsetzlich knapp in ihrer Haut. Lebendig wohl, leben sie mehr heftig als voll; ihre Lebendigkeit ist ganz atmosphärelos, sie reicht nicht hinaus über das Maß, das eben nötig ist, den Vorstellungs-Willen des Dichters zu versinnlichen. – Nur gestreift sei die Wiederkehr des Opfer-Gedankens in der „Judith".

Kleist, dem wir uns nun zuwenden mögen, dem bis dato einzigen Erhalter der klassischen Tragödien-Form, Kleist ist als Tragiker nur zu verstehen aus seinem Leben, das selber so tragisch-antik, so verhängnisgebunden war wie das seiner Menschen. Kleist, der in Stücke zerrissene Mensch, war die denkwürdigste Einheit, die sich einbilden läßt. Über ihm, als er geboren wurde, tat sich das Schicksal auf und sprach:

„Kleist, höre mich an. Ich, dein Schicksal, bestimme über dich, Kleist, daß du geboren wirst in Gebundenheit, die du zerreißen wirst, nur um in eine tiefere, meine, zu stürzen. Du wirst der einseitigste Mensch sein, du wirst nur einen einzigen Weg haben und nie einen Abweg. Du wirst einen einzigen Durst haben, nach Wissen, und bei dem zweiten Schluck wirst du erfahren, daß er unstillbar ist. Dein Herz wird brechen, Kleist, und du wirst dich morden wollen. Aber ich, dein Schicksal, lege die Hand auf dich, Kleist, und ich bestimme, daß

du mir gehörst, und daß ich dir Knochen auf Knochen, Organ auf Organ, jede Muskel und Faser deines Lebens zerbrechen, zerreißen, zerstückeln will. Und aus dieser Lebens-Art wirst du Juwelen hervorziehn, die unsterblich sind, die aber, solange deine lebendige Hand drüber ist, kein Auge gewahren wird. Und wenn ich dir all dies getan haben werde, – dann, Kleist, kannst du gehn."

So geschahs. Kleist wurde der letzte Heros der Antike, der, den Gott in der Brust, den langen Lebens-Kampf durchkämpfte für Unsterblichkeit. Er entkleidete sich des uniformen Zwangs und stürzte sich nakkend und rüstig in den Ozean des Wissens; aber es dauerte wenige Jahre, so führte das Schicksal ihn vor ein Buch, das Zehntausende lasen, und das Myriaden noch lesen werden, ohne nur ein Knistern im Haar zu verspüren an der Stelle, der Stelle im Kant, aus der Kleist sein Todes-Gift sog. Die Welt, las er, seine Welt sei nichts weiter als seine *Vorstellung*. Damit war es für ihn aus. Er las es so: „Der Gedanke, daß wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, und daß folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert – Mein einziges und höchstes Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr. Seitdem ekelt mich –" vor dem Leben, ist zu lesen, denn was in dem Brief vom 23. März 1801 an die Schwester folgt: „vor den Büchern", heißt für ihn Leben. Die tödliche Erschütterung, die ihn traf, ist nur zu begreifen, wenn man erkennt, daß Kleist durch sie in ein ursprünglich neues Leben eintrat. Denn er, in dessen Briefen man vergeblich nach einer Spur poetischen Wesens suchen wird, die nicht den Hauch

einer Andeutung von solchem Bestreben enthalten; der vordem nicht eine einzige poetische Zeile schrieb: der gebiert sich als Dichter; dem foltert es eine Sprache aus sich heraus, die wie in blutendes Holz geschnitten ist, das weiter wächst über die Bildungen des Messers mit wulstigen Rändern und Runzeln, und doch Deutsch, Deutsch oder Germanisch, wie vor ihm keiner es schrieb und nach ihm keiner, einflußlos, unvermischt wie selbst Goethes nicht mit Gallizismen und hellenistischen Regelungen, Deutsch wie das einzige Latein des Tacitus und wie das Griechische des Aischylos. Der das Persönlichste litt, schuf das Allgemeinste.

Dichter nicht eigentlich wurde er, sondern Tragiker. Weil er weiterzuleben hatte, so trat für ihn ein, was wir als „objektivierten Selbstgenuß" in der Kunst kennen lernten. Er mußte sich beweisen, daß, wenn schon Wahrheit nicht war, er selber doch war; gebunden an die Kantische „Vorstellung", mußte er sich an diese klammern; weil außerhalb keine Wahrheit war, diese Wahrheit veräußerlichen, greifbar vor sich stellen. So vollkommen ging er in Kants Gesetz ein, daß er sich mit ihm abschloß, daß er jede Beziehung zur Außenwelt verlor – seine Liebe zur Braut welkte im Augenblick – und, weil der Mensch ohne sie nicht zu leben vermag, nun diese Außenwelt aus seiner innern wieder erschaffen mußte. Zwar hat nie ein Mensch, der Kunst machte, etwas Andres getan, aber weil er es in der Vollkommenheit des Erleidens tat, so wurde er das Opfer für Alle. Deswegen wurde er Tragiker, und fast ausnahmlos hat, was er dichtete, den tragischen Doppelsinn des Verhängnisses und des Opfers.

Er beginnt mit den „Schroffensteins", die nichts als die Entladung eines Gewitters sind, wie es über ihn selbst niederging, künstlich ausgetüfteltes Verhängnis

und lauter eigentliche Sinnlosigkeit, lauter Zufälligkeit, wie ihm selber das Leben sinnlos und zufällig geworden war. Ein Stück, in Gewitterluft und Gewitterfinster getaucht vom ersten zum letzten Wort, der helle Irrsinn des Lebens, Verknöselung und Verknotung, daß einem graut, die Hände zu sehn, die diesen Triumph der blutlosen Vampyr-Logik zustande brachten, ein abstraktes Geflecht, in das Kleist sein Blut hineinsaugen ließ, daß die tragischen Figuren schwollen zu der strotzenden Macht ihres Lebens; ein Stück, in dem die Unschuld geopfert wird, damit ihr Schatten die blutigen Hände der Überlebenden zur Versöhnung vereint.

Dem Roßhändler Kohlhaas werden seine Hengste weggetrieben und mit ihnen sein Leben, das sich aus einer einzigen Ader speist: Gerechtigkeit; ganz so wurde Kleist seines Lebens beraubt, das eine einzige Wurzel hatte: Wahrheit. Aber Kohlhaas klammert sich weiter ans alte Leben, immer nur wütender, bis er es übertreibt, sich selber hinaustreibt, nämlich aus dem Recht, und endlich das zerrissene Leben selber ergänzt, indem er stirbt: damit die Gerechtigkeit bestehe.

Die sich lieben – Penthesilea und Achill, Kleist und die Wahrheit oder das Leben –, sind sich als Feinde gesetzt: Penthesilea – Kleist erwürgt das Leben mit Küssen.

Das Käthchen ist die süße und zarte *Ergänzung* des Dichters. Das strahlende Leben in der Gestalt Wetters ist ihr Verhängnis, aber das unaufhörliche Selbst-Opfer ihrer Hingebung wird endlich belohnt.

Und höhere, heilige Ergänzung: Prinz Friedrich von Homburg, die vollkommene Blume unsrer tragischen Dichtung, der unglaubliche, edle Zwitter aus Lorbeer und Rose. Homburg lernt, was er für willkürliche Gewalt hielt, als hohes Gesetz erkennen, dem er sich fügt, mit heroischer Wendung. Der Kurfürst erkennt, daß

es ein Übermaß der Gerechtigkeit giebt, wo sie aus göttlicher Notwendigkeit zur Gewalt wird und der Mensch zum Opfer; so begegnen sich Beide in der Erfüllung: der Prinz, indem er sich der Notwendigkeit beugt, der Kurfürst in der höchsten Freiheit der Majestät, die sich durch das Gesetz nicht zwingen läßt, es mechanisch zu handhaben, sondern es bei lebendigem Wesen zu erhalten hat: die Erfüllung ist hier Gnade, Vergebung, Menschlichkeit. Aus dumpfer Menschlichkeit, die sich, ohne nach dem Sinn zu fragen, nur im Leben bewahren will, steigt der Prinz in das höhere Leben, die Form, die Gesetzlichkeit; aus Hybris und Übermaß seiner hochgeformten Menschlichkeit senkt sich der Fürst zur vollen Form in der Freiheit. So erlag Kleist selber zuerst dem Verhängnis, aber er rang sich empor zur Erfüllung seines Lebens, indem er ihm Form auf Form gab, als Bildner heroisch frei mit dem Gott im Bunde.

Welch einem unweigerlichen Zwange Kleist unterlag – in seinem Wesen; daß ers im Bewußtsein tat, ist kaum anzunehmen –, stets nur sein eignes Schicksal zu gestalten, das offenbart am erschreckendsten „Der zerbrochene Krug", eine Dichtung, die, wie man weiß, aus weiter keinem Anlaß entstand, als – auf Grund einer Freundes-Wette – einem Kupferstich, der einen Richter zeigt und einige Personen, darunter ein Mädchen mit den Scherben eines Kruges. Kleist, den Krug übersehend, bohrte sich in die Physiognomie des Richters, und er bohrte die Schraube seines Verhängnisses hinein mit dem Blick, so daß er, den Blick zurücknehmend, das Schraubgewinde darin fand. So ward das Stück in seiner ununterbrochenen Gegenwarts-Form ein neuer Ödipus, Darstellung einer Verhängnis-Entladung, die vollkommene antike Tragödie in komischer Form, Kleistens eigene Satire auf sich selbst.

Aber nur der kann ganz verstehen, was alles dies heißt, dieser einzige Verhängnis- und Verfallenheits-Gehalt des Kleistischen Werks, der den vortragischen Kleist kennt. Der nämlich war mit Apollinität gleichsam geladen; war apollinisch nicht aus Natur allein unbewußt wie der Grieche, sondern aus Verhängnis schauerlich bewußt und mit Willen auf so harte, pedantische, holzige Weise, wie nur der Deutsche es sein kann. Es genügte ihm nicht, sich aus der falschen, der Uniform oder Einform zur freien, eigenen zu gestalten, sondern diese Form mußte höchsten Bewußtseins in die bestimmteste, einseitigste Figur gepreßt werden, und das war Kleists „Lebensplan". Aus einem naturwissenschaftlichen Buche erfuhr er (er, der so innerlich war, daß er Leben und Sterben nur aus Büchern erfahren konnte), daß man einen Lebensplan haben müsse, und wie ein paar Jahre danach die Wahrheit im Kant ihn zerschmetterte, so erleuchtete ihn jetzt diese. Das wurde seine Form; ohne einen Plan fiel jedes Leben in Chaos auseinander, und glückstrahlend und in eifferndem Ernst wie ein Kind lief er jeden, der ihm vorkam, mit dieser Puppe an. Als geborener Lehrer wollte er den sofort für das Weib erkannten einzigen Lebens-Plan seiner männischen Schwester Ulrike aufdringen; besser gelang es ihm bei seiner Braut, die den weiblichen Lebens-Plan des Gebärens natürlich einsah. Sein eigener war, wie das Verhängnis es angelegt hatte, das nur eine Weile zu warten hatte, um ihn zu fassen: Erkenntnis der Wahrheit, – ein, wie man sieht, völlig unkünstlerisches Erzeugnis; denn welche Wahrheit kann es für den Künstler geben, als die innere Wahrhaftigkeit seines Lebens und die Lebens-Wirklichkeit seiner Form? Kleist blieb bei der Form, auch als ihm das Verhängnis den Lebens-Plan zerrissen hatte; so zerstört auch die

Ganzheit war, in jeder Form, die er schuf, schuf er sie neu, nur tat ers nicht mehr aus apollinischer Freiheit, sondern aus prometheischem Zwang der Notwendigkeit: zum Tode verurteilt, mit jedem Atemzug nur das Gift des wahrheitlosen, des Unlebens einsaugend, formte er Leben in einem fort, weil sein Verhängnis wollte, daß er lebe. Leben, Wesen, Handeln, Wollen und Schicksal Kleistens sind von so ungeheurer Einheit, wie wir sie bis auf den Tag Stefan Georges nicht wieder gesehn haben. Beider Geburts-Jahr liegt um 100 Jahre weniger fünf auseinander, und so erkennen wir die Wahrheit von Georges Wort: daß in jedem Jahrhundert nur ein Gott lebt und einer sein Künder ist. Denn Kleist insbesondere war der Künder seiner Zeit: der Dichter der Verhängnis-Verfallenheit, der Erdulder der Verhängnis-Verfallenheit, der erduldete und gestaltete, was Deutschland litt: das Verhängnis Napoleons. Wie sehr und wie persönlich er dieses litt, erhärtet die „Hermanns-Schlacht" – die seine schwächste Arbeit sein dürfte – nicht einmal so sehr wie sein Plan eines Attentates auf Bonaparte. Er hätte sich auch hier geopfert, wenn nicht sein Verhängnis es anders verfügt hätte, das ihn innerlich wollte, nur innerlich sich schindend und zerreibend, und die Ruhmlosigkeit, solange er lebte; die Gebundenheit, nicht die freie, heroische Tat. Kleist war aus einem Stück, ein Erzblock, der im Gusse zerriß, aber hielt, und ein solcher Block ist jedes seiner Stücke.

Wir dürfen schließen: Das vollendete Gegenbild zur klassischen Tragödie ist Kleist und sein Werk. Der attische Tragiker schuf, unpersönlich selber, einem überindividuellen Leben seines Volkes die Form; aus der persönlichsten Not seiner Person tat Kleist das Gleiche in der gleichen Form. Seine Tragödien sind

Ballungen zugleich und mechanische Zusammengezogenheiten wie die attischen, und wenn seine Charaktere auch naturalistisch zu solchen ausgebildet sind: bestimmt werden sie durch ein außerhalb, nicht innerhalb von ihnen liegendes Schicksal. Dies zeigt sich besonders hell am Prinzen von Homburg, der dem ersten Blick eine Ausnahme von der Regel zu sein scheint. Aber wenn der auch in sich selber sein Schicksal hat und erzeugt, so entsteht sein Charakter auf die merkwürdige Weise, daß er zuerst charakterlos wird. Wenn er Charakter hätte, so wäre er Offizier, Soldat, Erfüller des Kriegs-Gesetzes; er aber wird: nur Mensch, nichts als Mensch im Angesicht des Verhängnisses, völlig charakterlos, der allgemeinste, und dadurch freilich gewinnt er nicht für sich selbst, aber für uns Charakter, nämlich durch seinen Gegensatz zur Umgebung. Daß aber dies nur ein Schein von Charakter ist, zeigt sich im Augenblick, wo er, nun auf höherer Stufe, den Bezirk seiner eigentlichen Form wieder betritt, wieder Soldat wird und nun, als Erfüller des Gesetzes, zum Charakter. So sieht man erstaunlicherweise in diesem Fall das Starrheits-Gesetz der Tragödie gebrochen, indem gestaltet wird, was sonst an ihr Gesetz ist, – und im Nu auch schon öffnet die Tragödie sich schön und geht in die Komödie über. Der Vorgang ist so klar, daß man wie ein Tuch aus der Tasche die Gestalt daraus vorziehen kann, die Sophokles dem Stoffe gegeben hätte, um ihn tragisch durchzuführen. Prinz Friedrich hätte sich wie bei Kleist der Notwendigkeit gefügt, aber er hätte sterben müssen als charakterloser Nur-Hellene, denn der Fürst als Verhänger der Notwendigkeit wäre Tyrann gewesen wie Kreon. Natalie hätte sich entleibt, der Fürst wäre als Verblendeter über seinen Opfern dagestanden, und ach, was wäre aus Mark Brandenburg

geworden? Da werden Manche sagen, es wäre besser gewesen, Homburg hätte auf seiner Menschlichkeit beharrt; ich aber bleibe der Meinung Kleists, der das Eine zwar will, aber nicht ohne das Andre:

Das Kriegsgesetz ich weiß, es wohl, soll herrschen!
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.

Die Shakespearesche Art der Tragödie ist daran zu erkennen, daß die im Rahmen der Bühne sichtbar werdenden Vorgänge nur ausgeschnitten erscheinen aus einem weit umfänglicheren Komplex von Leben; aus einer ganzen Welt, die, so imaginär sie bleibt, fühlbar wird an den Schnitträndern und, obschon gestaltloser, fühlbarer noch im Innern der Figuren, da diese nicht so sehr gelenkt erscheinen aus den Zusammenhängen des Stückes, der Fabel, als aus ihrer ganzen Menschlichkeit, ihrem ganzen Leben, das wir fortdauernd empfinden, auch wenn sie in die Kulisse gehn. Ebenso aus diesem, jenseits der Szenen liegenden Dasein erschienen sie schon. Wieviel mehr ist Falstaff, sind seine Gesellen, Puck, wieviel mehr sind auch Hamlet, Lear und der Narr, als das, was wir von ihnen zu sehen bekommen, ein Leben, das groß wäre bei jedem andern Dichter, der shakespeareähnlich gestaltete, das bei ihm aber freilich so groß ist, daß es den Raum der Ewigkeit braucht, um sich zu entfalten. Immer und unaufhörlich ist Hamlet unentschlossen, irrt Lear umher, plappert der Narr und zecht Falstaff; es ist die riesige Geisterwelt unsres Lebens, die über unsern Köpfen dahinbraust, erscheinend, wenn wir sie mit dem Blut beschwören, aber immerseiend, die düstern und goldenen Sinnbilder unsrer Verstrickungen, Schulden und Irrsale. – Und die Vorgänge, die Handlungen, ja selber die Schicksale, in deren Formen der Dichter sie hinein-

beschwor, sind vielleicht nicht die wichtigsten im ganzen Sein dieser Menschen; sie sind es aber, die gestaltbar waren, die wahrnehmbar gemacht werden konnten und es mußten, um nicht nur sich selbst, sondern die ganze Welt ihres Lebens dartun zu können. Shakespeare selber ist uns denn eine Welt, die in ihren Geschöpfen für uns zur Erscheinung gelangt; aber was ist, ist die Welt, die Menschen sind nur ihre Sinnbilder.

Kleistens ist die – nur in einem gewissen Sinne – beschränktere Form. Hier ist kein Hintergrund, Vordergrund alles. Was vor unsern Augen geschieht, ist auch alles, was ist, und die Menschen enthalten Leben und Schicksal, ihre ganze Lebendigkeit, zusammengepreßt in den kurzen Verweilungen im szenischen Dasein. Hier waltet die Kraft und die Kunst zentrifugalen Wesens ebenso wie drüben zentripetalen: Shakespeares Gestalten sind zusammengepreßte seinige Welt; Kleistens dehnen sich aus bis zur äußersten Erfüllung der Welt des Stückes. So erscheinen sie denn zusammengeschweißt zu einem Blocke der Tragik, der das Stück ist; einem Block gemeinsamen Daseins und Schicksals, in dem sie beschränkt erscheinen auf ihr Zueinander, ihr Abhängigsein voneinander, – während im Gegenteil bei der Shakespeareschen Art die Menschen, Gemächte eines umfassenden großen, tausendgestaltigen Schicksals, jeder mit sich einsam, aus sich heraus leidend, nur für die Weile der Szenen geworfen scheint zu den Übrigen.

Ein Autor nun, dessen naturalistische Kraft ihn weder zu der einen noch der andern Art dramatischer Gestaltung befähigt, muß zu dem Mittel der Motivierungen greifen; ein sehr gefährliches Mittel, denn es ist mechanisch, der Intellekt führt es ein. Das Leben hat seine Begründungen alle in sich selbst; es ist so oder

so, allein weil es Leben ist. Je stärker die Lebens-Kraft des Dichters ist, um so ursprünglicher – unmotivierter – steigen seine Figuren aus ihr auf. Wir finden ein und denselben Vorgang unbegründeten Seins und Erscheinens bei Kleist wie bei Shakespeare, obwohl er auf verschiedene Weise zustande kommt. Shakespeare ist des Lebens seiner Menschen so sicher, daß er der Fabel seiner Stücke gleichsam nur die Winke entnimmt, um sie zusammenzuführen; dann entsteht ein Vorgang, jeder der Beteiligten entfernt sich wieder in sein Leben hinein, und so aus Vorgang in Vorgang, in immer engeren Übergängen, in Einkreisungen, in einer Spiralform mächtiger und sich verengernder Umläufe türmt sich das Stück. Anders bei Kleist; man muß annehmen, daß – ich denke besonders an die unvergleichliche „Familie Schroffenstein" – Stück, Fabel und Charaktere sich gleichzeitig in ihm empordrängten und aus Gluten zur kompakten Masse gerannen, worin denn alles unabänderlich war, in einer schwer vorstellbaren, dennoch aber fühlbaren Einheit von ungeheurer Elastizität, wo jede Dehnung jedes einzelnen Bestandteils die andern bedrängte, jedes Teilwesen im andern und durch das andre und zugleich in der Ganzheit wirkte. Kleists Stücke sind kosmischer Art; jeder Punkt in ihnen ist Mittelpunkt, um den das Ganze kreist, und ist dies All einmal in Bewegung gesetzt, so kreist es sich dahin in all seinen verschlungenen Kreisen, in der Vorgeschriebenheit der Gesetze, in denen es sich hält. Gleichsam das Ganze vorherwissend, tritt jede Figur der „Schroffensteins" auf, unabänderlich hineingenötigt in das verhängnisvolle Dasein der Tragödie, das sie nun auszuleben beginnt, nicht nach ihrem Willen, sondern nach dem Gesetz. Kleist ist auf eine furchtbare Weise abstrakt.

Wir haben bisher nur die beiden Formen voneinander unterschieden, die den Alten bekannt waren, nämlich Epos und Tragödie, nicht Epos und Drama. Mit Recht allerdings kannten die Alten ein solches nicht, denn „Drama", auf deutsch: Handlung ist keine Form, sondern nur Form-Element, und wir finden es daher formbildend, aber nicht formschaffend im Gesamtbezirk der sprachlichen Künste, soweit menschliches Zueinander darin gestaltet erscheint. Der Handlungen zwischen den Menschen giebt es nur eine einzige: Kampf. Zuneigung zwischen Menschen äußert sich in Geben und Nehmen; das ist Tun; erst aus Tun und Gegentun kann das Geflecht entstehn, das wir Handlung nennen. Diese kämpferische Handlung giebt in allen Kunstformen, der Tragödie wie des Epos, des Romans und der Novelle, der Ballade und Romanze, den Stoff ab für den jeweiligen Formwillen, und die Ballade ist dramatisch, wie die Novelle ein Drama sein kann, und wie auch die mißglückte Tragödie oder das „undramatische" Drama gelungene dramatische Momente enthalten können. In diesem Punkt also sind die sämtlichen Formen der Dichtung eins, und um sie alle säuberlich zu scheiden, können wir nichts Besseres tun, als von diesem Punkt aus in sie hineinzuleuchten, um zu entdecken, wie sie sich von ihm aus verzweigen. Was, ist die Frage, wollte der Mensch, als er aus dem religiösen Bezirk mehrere und verschiedene Wege anbahnte zu künstlerischer Betätigung? Er wollte, sei die zunächst allgemeinste Erwiderung, sein inneres Leben zu einer Faßlichkeit und einer höchsten Spannung der Triebkräfte im Bilde erscheinen sehn. Er wollte sich sehn in seiner Kraft, Götter bekämpfend oder im Bund mit den Göttern Gewalten, oder im Kampfe mit ihnen den Gott, seinen gütigen Herrn. In diesem Willen sind die Märchen der Basutos

sich einig mit den Götter-Liedern von Island und den pelasgischen Mythen. Der Held also wars, der Held im Kampfe, der Außerordentliche. Außerordentlich, dies, wenn wir es richtig fassen, ist das Wort; d. h. der Held ist außerordentlich im Verhältnis zum menschlichen Alltag, zur Fläche des Daseins; aber nicht ist ers im höheren Lebens-Sinne, sondern dessen Erfüller vielmehr ist der Held, „das Maß der Dinge", Offenbarer der höchsten Möglichkeiten, zu denen der Mensch sich aufraffen kann, der Spannkraft und Völle des Lebens; und er verbindet so miteinander Phantasie-Wert und Symbol-Wert. Durch seine Ausnahmehaftigkeit vom Alltag symbolisiert er die Wahrheit des Lebens, die höhere Wirklichkeit, zu der er sein Leben erhob, die immanente Göttlichkeit des Menschen. Um ihn nun als Helden zu zeigen, als Handelnden, als Kämpfer, ist irgendein Ding nötig zum Antrieb, ein Gegner, ein Untier, eine Aufgabe, ein Rätsel, – kurzum: ein Ereignis. Das *außerordentliche Ereignis*, Goethes Bildungs-Moment der Novelle, hier tritt es in noch fast konturloser Gestalt, allgemeinsten Sinnes vor uns, und wir haben ihm bloß in die Kunst-Formen zu folgen, so wird es uns alles zeigen, was wir wünschen.

In der Tragödie erkannten wir es bereits als Verhängnis und können uns weiterbegeben. Was ist das Ereignis in der Ilias, was in der Odyssee? In jener der Zorn des Achilleus, in dieser zweifellos die Rückkehr des Odysseus; das Gedicht hätte sonst nicht diese Form mit der Rückkehr im Kern. Ein fast nicht mehr Erwarteter kommt zurück; er wird zum Erlöser der Geknechteten, zum Verhängnis der Vergewaltiger, er bereitet sich selber das Heil. Das odysseische Epos ist in der Tat nichts Anderes als eine Novelle, nur daß ihre Form zugedeckt ist von überschwellender, jedoch voll-

kommen gebändigter Stofflichkeit. Hierin aber ist es sich wieder einig mit der Tragödie; denn das Verhängnis-Gerüst der Odyssee ist so starr wie dort, Konzentration auf einen Punkt; den Punkt der Rückkehr. Woraus wir zu ersehen haben, daß, wie das dramatische, auch das tragische Element nicht an die Tragödie gebunden ist. Odysseus kämpft mit einer Gewalt, die Freier kämpfen mit ihm als mit einer Gewalt. Enthielt doch auch der mythische Stoff, also das urälteste mythische Lied sowohl den siegenden wie den erliegenden Helden, erkennbar für uns in den Liedern der Edda.

Kehren wir nun zurück zu unserer Unterscheidung zwischen Epos und Tragödie vermittels von Freiheit und Verfallenheit, d. h. einfach Leben und Tod, so ist zu sagen: jenes hat die lebenerhaltende, diese die lebenvernichtende Tendenz. Darum kann die Tragik im Epos erscheinen, wenn sie überwunden wird, und darum kann andrerseits das Dramatische sich zur Form erheben, wenn in ihr das Tragische, das Verhängnisvolle, Lebenverneinende formbildend erscheint wie in der „Iphigenie" Goethes.

Und wie verhält es sich mit der Ilias? Auch in ihr erscheint das Verhängnis: der dem Achill drohende Tod, nahe gerückt durch den Tod Hektors, durch seinen eigenen Zorn. Naturgemäß, da das Verhängnis nur als ein fern Schwebendes enthüllt wird, ist die Form des Gedichts die der mählichen Hinführung zu ihm, der Entwickelung. Überdies erscheint die Tragik in Patroklos und in Hektor vollkommen. Was wir also beiden Epen gemeinsam sehen, ist: *intermittierende Tragik*, während die Tragödie in ihr beschlossen bleibt. Das Tragische spielt in beiden Epen die entscheidende Rolle, nur der Verlauf ist verschieden.

Und so sehen wir denn diese Kunst-Formen beide und die Zwiegestalt der einen zurückgehen auf eine gemeinsame Wurzel, nämlich die Krise. Die Krise in der Krankheit eines Menschen ist der entscheidende Augenblick, wo sie die Wendung zum Guten oder zum Schlimmen nimmt. Der Grieche gestaltete in der Tragödie ihrer lebenverneinenden Absicht gemäß die tödlich sich wendende Krise, im Epos die zum Heil neigende, und der Unterschied hier kam dadurch zustande, daß das eine Mal nur die Krise selbst, das andre Mal auch die Krankheit mit dargestellt wird. Wir erkennen aber hier erst den ganzen Feinsinn des Griechen in der Ursache, weshalb er die Krankheit mit schildert; weil nämlich die Krise vorübergeht, ihre Wendung zum Guten aber nur eine scheinbare ist, die Krankheit weiterbesteht; weil es gleichsam nur eine gut verlaufene Operation ist, nach der erst es sich zeigen wird, ob der kranke Körper überwinden wird oder nicht.

Hierin liegt nun, wie mir scheint, das Geheimnis der Sonderung verborgen, in dem sich eine *tragische Menschen-Art* von einer *epischen* unterscheidet. Denn über unserer Betrachtung der Kunst-Formen und des Kunst-Wollens von Völker-Allgemeinheiten haben wir fast den Menschen vergessen, sein persönliches Wollen oder besser: sein Müssen, – d. h.: Warum wurde Sophokles Tragiker und Homer Epiker? Die Antwort ist: Wegen ihres verschiedenen Verhältnisses zur Krise, wegen ihrer verschiedenen Welt-, Lebens- und Menschen-Anschauung, wegen ihrer verschiedenen Meinung von der Verbindung im Menschen zwischen Gedanke oder Gefühl und Tat.

Der Tragiker glaubt, daß die Krise das wirklich Entscheidende ist; dies glaubt er, weil er an einen Menschen glaubt, bei dem Tat und Gedanke Eines oder aufs engste

verbunden sind; einen Menschen, der sich entscheidet, über sich entscheidet, der Einsicht bekräftigt oder verkörpert durch die Tat, fraglos nach sich selbst; ein Mensch, der ganz ist, der nur Alles will oder nichts, der aus jedem Dinge die Konsequenz seiner Forderungen zieht, der keine Rücksicht auf Andre kennt, noch auf sich selbst, der sich der Erkenntnis unterwirft, lebend und sterbend, der allein lebendig ist in dem: Eins ist not! dem alle Bindungen zerfallen, wenn ihm die eine zerfällt, an die er glaubte; der selber das Urteil vollstreckt, das er oder ein gültiger Andrer verhängte; der sich opfern kann. Der tragischen Sondererscheinungen sind wie der tragischen Verhältnisse Legion; unwandelbar bleibt das Eine: die entschiedene Gebundenheit der Seele an ihre Ganzheit, versinnlicht in der entscheidenden Tat. Es sind Menschen mit einem Wort, die den Sinn des Lebens erkennen *vor* dem Leben selbst, und die, wenn sie sich zu entscheiden haben, das Leben hingeben für ihren Sinn. Der Tyrannenmörder und der Märtyrer finden sich hier zur Einheit mit Antigones und Maria Stuarts schönen Seelen, mit der Liebes-Verzückung Penthesileens und Romeos und Julias, mit der Väterlichkeit Lears und mit der Verstrickung Wallensteins. Ihre hohe Ganzheit und ihre letzte Spannkraft zu erblicken, schuf die Menschheit sich diese gewittrigen Gestalten aus der Brust solcher Dichter, die solches für wahr hielten.

Wie es zwischen zwei Punkten, die sich nahezu berühren, weniger Wege giebt, als zwischen zweien, die sich fern liegen, so erscheinen die Dinge verwickelter bei der epischen Art. Naturgemäß überwiegen die lebenerhaltenden, aufbauenden Tendenzen, was jedoch eine Fülle von Möglichkeiten nicht ausschließt. Dieser Mensch glaubt nicht an die Gültigkeit der Krise. Er

fühlt sich schwach und weicht aus; oder er erkennt sie zu spät aus Schwäche, oder er zwängt sich geblendet hindurch, und nun, da das Leben ihn wieder hat, kann er die eigentliche Forderung nicht mehr leisten. Er braucht die Dinge, die ewigen Wahrheiten, die Notwendigkeiten und die Forderung der Ganzheit nicht anders zu sehn als der Andre, aber er sieht doch andre Ordnungen des Lebens. Sein Lebens-Gefühl ist ein andres, ihm fehlt der Sinn für das Begreifen des Plötzlichen und Akuten, er hat den Sinn für die Dauer, den Fortgang, die Wandlung. An die Stelle der Tat tritt für ihn Leistung, Überstehn ist ihm höher als Triumphieren, er ist dem Leiden näher als dem Handeln. Revolutionär scheidet sich hier vom Evolutionär, in der Wissenschaft der Vulkan-Theoretiker vom Anhänger des Entwicklungs-Gedankens. Wer an Evolution glaubt, schließt die Notwendigkeit von Revolutionen deshalb nicht aus, aber er verneint ihre entscheidende Kraft, das eigentliche Geschehen vollzieht sich ihm in der Fläche. Wirklich ist ihm die Kraft, die aus allen Dingen den Sinn zieht und die vielen zu einer hohen Einheit vereint, aber nicht die, die den Dingen einen Sinn giebt und die vorgefaßte Einheit auf sie überträgt. – Wenn dem Odysseus die Heimat sich zur Krise öffnet und er das titanische Werk der Vernichtung vollbringt, – woher diese Kraft? Aus dem Bündnis der Gottheit. Und woher dies? Aus seiner Heimat-Gläubigkeit. Aber die war es, die durch Überwindung von hundert Gefahren seine Brust stählte zur Überwindung der Krise, und deswegen lag an ihrer, der Leiden, Schilderung dem Homer mehr als an der Darstellung der Krise selbst. Ebenso dem Autor der Ilias mehr an dem Bericht der Krankheit lag. Aber diese Dichter waren Beide noch Gläubige der Tat, doch können wir auch in der Anlage

bei ihnen erkennen, was sich später in Vollkommenheit auswuchs. Auch liegt es mir natürlich ganz fern, irgend etwas wie Gesetz in solcher Scheidung zu sehen. Ich finde es nur gut, um diese Dinge zu wissen, weil es Grenzen sind, Ordnungen, die uns helfen, um uns zurechtzufinden, im Zweifel dienen, um uns zu klären; Bindungen, die uns schützen, daß nicht alles auseinander fällt und eintritt „uralte Verwirrung".

Ich fahre fort in der Untersuchung des dramatischen Elements.

C. F. Meyer besaß zu den vielen Vorzügen, die seine künstlerische Größe bewirkten, einen, der geringfügig erscheinen möchte wegen der Selbstverständlichkeit, mit der er anmutet überall da, wo er sich findet; und so entdeckt er sich häufig erst im Gegenbild einer Person, die seiner ermangelt. Es ist der Vorzug: als Gestaltender dessen bewußt zu sein, was Einem zu leisten gegeben ist und was nicht. Aber darin liegt gleich ein Anderes so beschlossen, daß sich füglich bezweifeln läßt, welches der beiden das eigentlich oder ursprünglich Enthaltende, und welches das Enthaltene ist, nämlich: einem Stoffe anzuerkennen, welche Form er, vorgeformt, für sich fordert. Denn da jegliche Kunstform doppelter Quelle entspringt, unergründbarer Mischung ist aus dem Eigenwillen des Stoffes und dem Eigenwillen des Gestalters, so läuft der Bogen zum Anfang zurück: Bewußtheit seiner Gaben und Grenzen.

Das Gegenbild zu Meyer ist Gerhart Hauptmann, und Gegenbilder im gedachten Sinne sind „die Versuchung des Pescara" und „Florian Geyer", „Plautus im Nonnenkloster" und „Michael Kramer". Wie zumal aus diesem Stücke die imaginäre, nicht ergriffene Form der Erzählung wie mit gebrochenem Auge heraus-

starrt, ungeboren erwürgt von den scheinbar dramatischen Knotungen, so blinkt wie das Auge einer ungeborenen Zwillings-Schwester, Traum gebliebener Traum des Lebens, das Antlitz einer Tragödie dort aus der sicher ins Dasein erkorenen Form der Novelle. Was als klägliche Zwiespältigkeit und Verstricktheit wirkt hier, wie ein genialer Überschuß giebt es sich da zu erkennen, – schön geheimnisvoll, als tauche die Seele der Flut auf im emporschwebenden Antlitz der Nixe.

Freilich zeigt sich, wenn wir einen Blick auf die Erzählung „Plautus im Nonnenkloster" werfen, bereits eine merkwürdige, dem dramatischen Künstler ungünstige Trennung der beiden Gebiete. Die Erzählung ist eine Verbindung von zwei Stoffen. Ein Humanist entdeckt in einem Nonnenkloster die alte Handschrift eines Plautinischen Stückes und muß eine List suchen, um sie in seine Hände zu bringen. Im selben Kloster befindet sich ein riesiges Kreuz, das von jeder Novizin vor der Einkleidung eine Strecke weit getragen werden muß, worauf die Bewältigung der unmöglichen Last unter himmlischem Beistand als Wundererscheinung ausgegeben wird.

Nun glückt dem Bücherfreunde die Entdeckung eines, dem wirklichen aufs ähnlichste nachgebildeten, sehr viel leichteren Kreuzes, – und die komische Geschichte gipfelt in dem Augenblick tragischer Größe, wo die trotzige neue Novizin, die von ihm insgeheim auf die Fälschung aufmerksam gemacht ist, dennoch das echte Kreuz ergreift und unter der Last zusammenbricht. Das Schweigegeld für den Humanisten ist der Plautus.

Eine schöne Tragikomödie steckt unbezweifelbar in dem Kreuzes-Stoff, und so möchte man hier wohl wünschen, daß die dramatische Hand ihn geformt hätte.

Wenn aber auch ersichtlich ist, daß Meyer zu diesem ersten den Stoff der Plautus-Entdeckung gesellen mußte, um zu seiner Kunst der *Erzählung* zu kommen, so bleibt auch ersichtlich, daß auf jeden Fall der Erzähler glücklicher daran ist. Die novellistische Kunst schließt das Vorhandensein dramatischer Elemente an sich ein, und ihr Vortrag auch in der erzählenden Form wird seine Wirksamkeit nicht verfehlen; aber keine dramatische Einzelwirkung verhilft dem an sich epischen Stoff in der Dramaform zu befriedigender Lösung. – Aber hier entdecken sich Zwiespalte und Widerstände der mannigfachsten Art, die zu entwickeln sind.

Kehren wir zum „Pescara" zurück, so erweisen sich die einzelnen Teile so dramatisch und tragisch wie das Ganze der schönen Dichtung, und sie zu dramatisieren wäre ein Handwerks-Stück. Es ist aber allerdings nicht der Unterschied zwischen dramatischer und epischer Form, daß diese keine dramatischen oder tragischen Hochpunkte enthielte; nur werden dieselben im Epos auf andre Weise vorgeführt, anders herbeigeleitet und anders beendet, nämlich in den unterhalb unwandelbar weitergerauschten epischen Strom wieder hinabgelassen. Während für einen G. Hauptmann die Verschiedenheit einer epischen von einer dramatischen Sache letzten Endes nur darin zu bestehen scheint, daß die Geltung der Umwelt oder des „Milieu" unterdrückt wird und beschränkt auf die Bühnenanweisungen, besteht sie vielmehr wesentlich in einem Gegensatz von dreigestaltiger Zeit und von eingestaltiger Gegenwart.

Das Drama ist Darstellung allein, also als Ganzes eine Folge von aneinandergereihten Gegenwarten. Die epische Dichtung kann in sich Darstellungen und Gegenwarten enthalten, aber ungebunden daran, erfüllt sich ihr Dasein in einem gleichsam fugierten Verlauf von

Gezeiten wie das menschliche selbst: der Strom der Zeit, dort mehr, dort minder vernehmlich, durchtönt es ohn Unterlaß. Einem fünfgipfligen Berge vergleichbar scheint mir die Tragödie; einer Hügel-Landschaft des Mittelgebirges, aus Ebenen schwellend auf hinunter zu Ebenen, das Epos. Jene setzt ein und schreitet fort in beständigen Krisen –, da sich Krise aus Krise entfaltet wie die vom Steinwurf erregten Ringe der Flut; und Springbrunnen neben Springbrunnen, so stehen, emporstürzend und in sich herab, die Akte. Aber zwischen den Krisen des erzählenden Werkes wälzt sich das unermüdliche Leben unbekümmert seines Weges, und so wirkt es jene Veränderungen, die erst wieder zu neuen Krisen führen. Achill erstarrt oder zerbricht nicht in dem ewigen Schrei der Liebe um Patroklos über die Feldschlacht hin; sondern sein Leben geht weiter; Gram, Trauer, Ergebenheit folgen dem Ausbruch, und zu dem milde Gewordenen führt die mildere Nacht den Vater, der die Leiche Hektors zurückerbittet. Und wenn dann Versöhnlichkeit sich wie eine Genesungs-Krise mit schöner Woge erhebt: das Dasein, die Schlachten, der Krieg, der ewige Strom rauscht weiter, und das Epos verläuft ins Meer des Gestaltlosen, nicht aber schließt es, was es als Gesang vom Zorn des Achilleus müßte, mit dessen letzter Folge und Stillung, dem Tod des Helden. –

Nun läßt sich hierher eine Folgerung ziehen aus den, zu seinen Sonderzwecken aufgestellten Berechnungen Martin Bubers in dem „Helden“ betitelten Aufsatz („Ereignisse und Begegnungen“, Insel-Verlag), welcher beginnt:

„Hauptmanns Odysseus und Wedekinds Simson zeigen mir schärfer als je, wie die akklamierten Dichter der Zeit den Sinn ihrer Berufung vergessen.“

Und in dem es heißt:

„Der homerische Held ist nicht ‚verständlich', sondern wirklich... Das Wunder... bedeutet nicht... eine Ausnahme vom Naturgesetz, sondern das Ursprüngliche und Gesetzgebende, das Tun des zentralen, des entscheidenden Menschen ... Der Held ist das Maß der Dinge."

„Diese Anschauung mag als primitiv-kausal bezeichnet werden, man könnte sie auch vorkausal nennen, weil sie allem vorausgeht, was heute ursächliche Weltorientierung heißt ... Ihr entgegen aber verharrt ... die ursprüngliche, die mythische Anschauung. Wie sie das Geschehen der Welt als ein überkausal sinnvolles weiß, so erscheint ihr die Tat des Helden als eine gesteigerte Offenbarung des Weltsinns. Sie leitet sie nicht aus dem Getriebe von Ursächlichkeit ab, sondern erfaßt sie aus dem Willen des Göttlichen, sich zu verwirklichen."

Und noch dieser Satz: „Die Helden sind die Gipfelungen und Knotungen des menschlichen Geschehens."

Und nun, wenn eine, so ist es die Aufgabe der Dichtung – und insbesondere die ihrer vorzüglich menschhaften, dramatischen Form –: sichtbar zu machen „das Geschehen der Welt", und tut sie dies, „als ein überkausal sinnvolles". Sie, die es wie keine zu tun hat mit der Gestalt der „Helden", sie hat die „Gipfelungen und Knotungen des menschlichen Geschehens" zu formen, nicht aber die Hinleitungen zu, noch die Überleitungen zwischen ihnen. Und vom Dichter sagt Buber (ebenda): „er darf, er soll Kausalität geben, aber die seiner Vision, die in sich sinnvoll und zusammenhängend ist, nicht die des ‚historischen Verständnisses'"; oder, füge ich hinzu, des „psychologischen".

Einreihung in die Regelung der Kausalität, diese widerspricht auf wesentliche Art der dramatischen Form. – Der Mensch auf der Bühne steht da in seiner rund-

umschlossenen, körperlichen Begrenztheit. Sein erster wie der letzte Beweis seines Vorhandenseins ist dieses selbst. Kein Mensch kann sein Dasein begründen; keine Angabe von Vater- und Mutter- und Ahnenschaft enthüllt das Geheimnis des Sonderseins. Er ist, behauptet sich, oder geht unter. Das einzig ist die dramatische Form. Jeder der Handelnden tue in hoher Wirklichkeit nichts, als was der Mensch der gemeinen tut: er strahle sein Wesen aus. Geschieht es, so entstehen Brechung, Zwiespalt und Widerstand, Kampf und Tragik. Aber von Mensch zu Mensch wie von Körper zu Körper giebt es keinerlei Übergänge. Orest wird an das taurische Gestade geworfen. So entsteht, aus einer scheinbar hinter der Bühne und jenseits des Stückes gelegenen Ursache die erste Wirkung, die nun Ursache zu dem beginnenden unaufhörlichen Fugato und Wechselspiel von Ursachen und Wirkungen ist. Ursachen scheinbar, denn jede Ursache hat wie die erste die Gestalt der Wirkung. Nirgend ist Raum für Kausalität. Wo alles geäußertes Außen ist, fehlt völlig die Möglichkeit des Innen, d. h. von Begründung, von Entwicklung. Denn jeder Handelnde, wie schon bemerkt, steht abgeschlossen in seinen Körpergrenzen, sein – in der Rede – geäußertes Inneres schwingend wie Schwert oder Keule: schon, da er es zu äußern beginnt, hört es auf, Innen zu sein. Und der Handelnde wird, wie im täglichen Leben, zum Schwätzer, sobald er sich nicht genügen läßt, zu äußern, was not ist, um zu wirken, sondern anfängt, die Entwickelungs-Vorgänge zu entfalten, die sein Innres zuvor bewegten. Er kann Gründe angeben für das, was er will, aber nicht, warum er es so sagt.

Die Möglichkeit jedes Innen – nein, völlig fehlt sie doch nicht. Da ist der Monolog. (Und es besteht ein Zusammenhang zwischen der naturalistischen Abnei-

gung gegen ihn und dem Eindringen der Kausalitäts-Elemente in den Dialog.) Im Monolog erscheint der sonst Handelnde in seinem Alleinsein als Sinnender, der sonst Fertige als Werdender. Er ist allein, und das heißt: seine Grenzen dehnen sich aus zu den Grenzen der Bühne. Die Bühne wird mit ihm identisch, und sie umfaßt ihn so wie der Körper die Seele. Da kann Innen, obgleich es sich äußert, Inneres bleiben. Da ist Raum für Entwicklung, Übergang und Beschließung. Ursache und Wirkung verharren auf dem Wege zur Annäherung (da der Mensch vorwissend die Wirkung aus der Ursache bedenkt) in gewisser Entfernung; die Wage erscheint, sie lassen sich fassen, wägen, und der Sinnende reift zur Entscheidung. Es giebt keinen Monolog, der nicht eigentliche Pause wäre im Stück, und keinen, der nicht den Weg der Entfaltung aus Ballung oder zur Ballung aus Entfaltung ginge, den Weg der Kausalisierung und innern Entwicklung. Und sind es die Versonnenheits-Gesänge Iphigeniens: ihr Sinn ist Klärung.

Im Epos dagegen ist alles Erläuterte ganz anders, wie nicht erst zu belegen ist.

Die Frage nun nach den Gründen, welche einen Dichter wie Gerhart Hauptmann zu dem häufigen und dann häufig irrigen Erkiesen der dramatischen, besser der theatralischen Form verführten, beantwortet sich aus der literarischen Richtung seiner Epoche, die naturalistisch, auch realistisch genannt wird, richtiger aber *illusionistisch* hieße. Wirklichkeit des äußeren Lebens, Naturnachahmung im beschränktesten Sinne, diese standen im Kernpunkte ihres Kunstbemühens, und das höchste Maß von Realitäts-Anschein, äußerste Illusion war die Folge. Wie aber das Theater sich bereits entgegenkommend von der Relief-Bühne zur Illusions-

Bühne entwickelt hatte, mußte es um so mehr den Künstler zu ihm ziehn, dem es vor allem um ein Höchstmaß von Lebens-Vortäuschung zu tun war.

Eine andre war noch die Bühne Schillers, Kleistens, ja Hebbels. Ich habe zu kurzer Hand das Wort Reliefbühne gebraucht, als ob sie nur das gewesen wäre. Vorsichtiger ausgedrückt: ein Kompaß in jene Bühne gedacht, in dessen Nordpunkte das Wort *Relief* stünde, würde seine Nadel in der Richtung auf es bewegen –, aber bei der heutigen Bühne würde das Wort *Arena* im Nordpunkt stehn. Wie reliefartigen Charakters jene war, erhellt bereits aus dem geringen Umstand der Forderung, daß der Schauspieler dem Zuschauer keinesfalls seine Rückseite zuzuwenden habe. Das bedeutet, daß die Darsteller, so wie die Figuren im Relief, gebunden waren an eine Allen gemeinsame Hintergrunds-Fläche; ja, daß die Bühne eben dieses war, Hintergrund, aber nicht Raum, so wie beim antiken Theater vollends das Stück sich abspielte auf dem schmalen Streifen zwischen Orchestra und der Säulenwand des Hintergrunds-Tempels. Die Erscheinung des Darstellers bei dieser Art Bühne hatte Charakter und Wirkung der Silhouette, nicht der Rundplastik. Fügt man zu dieser Erfahrung die Umstände des deklamierten Verses, der alle andern überwiegenden Gültigkeit des Worts und der einfachen, sparsamen, gewissermaßen langsamen Geste, die immer nur seitlich, immer nur silhouettförmig sich auslud, so wird ersichtlich, was noch dem Zeitalter Karl Augusts das Theater bedeutete, und daß dies alles andre eher war als eine Illusion von Realität. Zieht man aus Schillers Aufsatz über die Schaubühne als moralische Anstalt jenen Sinn hervor, der, kundgegeben von ihm in keinem der vorgetragenen Gehalte, gleichwohl eigentlicher Führer der Feder war: so war ihm die Schaubühne das

Mittel, die großen, idealen Linien der Menschlichkeit und der Menschheits-Geschicke zum Augenschein zu bringen. Wir fassen sie begrifflich unter den Vorstellungen der Wahrheit, Weisheit, Gerechtigkeit, der Seelenschöne, Erhabenheit im Unglück, Schicksals-Liebe und Schicksals-Ergebenheit oder -Empörung, Herzens-Reine, Beständigkeit – und all deren Widerparte in Torheit, Narrheit, Verdorbenheit, und was sonst Laster und Untugenden sind. Zusammengefaßt ist es wieder Bubers „überkausal sinnvolles Geschehen der Welt" und die „gesteigerte Offenbarung des Weltsinns". Immer waren es diese „Elemente der menschlichen Größe" (Kassner) für Schiller, für Kleist und noch Hebbel, die in die Leiber der Helden und Heldinnen, der großen Betrüger, hohen Herren, Könige, Priester, Ritter, in alle Gestalten eingingen, die innere Großheit zu bieten hatten aus gebürtiger äußerer. Eine erhöhte Wirklichkeit, eine Lebens-Wahrhaftigkeit, die ihre Wurzel eher hatte in geistiger Erkenntnis als in Realitäts-Erfahrung und in Natur-Nachahmung, und die sich vortrug nach seelischen, übersinnlichen Gesetzen, diese war es; und gleichsam in umgekehrter Wandlung, mit der der Buddhist durch überwundene Brahmawelten eingeht in die höchste Form seiner Wirklichkeit, in das Nichtsein: so zogen jene großen Ideen-Bilder, jene Über-Kausalitäten in die Bühnenfigur erst ein als in ihre letzte Gestalt, die ihre himmlische Herkunft noch glänzend verrät. Es war – beiläufig – dieses der tiefe trennende Unterschied der schillerschen Welt von der Shakespeares: daß diesem wie zu göttlich leichter Synthese in der Bühnenfigur die unendliche Antithetik von irdischem Geschehen, von Natur-Erfahrung und -Darstellung, und der „Offenbarung des Weltsinns" gelang; während Schillers hohes gotisches Streben nach Ideal-

Bildern von höchster Gesetzlichkeit sich nur so verwirklichen konnte, daß es schließlich herabstieg in die großartige Trübe der Bretterwelt. Shakespeare schuf aus seiner Natur, Schiller aus seinem Geist. – Größe also – sie war wie Schillers, so noch Kleistens, noch Hebbels Gottheit, nur daß auch Schiller Mensch und daher schon Illusionist genug war, um sie, die Größe, einmal ums andre Mal mit Heftigkeit oder Grelle zu vertauschen oder deren Einfluß zu brauchen, damit jene wirkungsvoll, theatralisch-effektvoll würde.

Müssen wir noch einen Blick auf das gegenseitige Schauderbild der heutigen Bühne werfen, die, um das pervertierte Verlangen der Bühnen-Vergewaltiger nach Maßlosigkeiten der Illusion zu befriedigen, den letzten Keim der einst das Leben gebenden, höheren Wirklichkeit erstickt in der Erstickung des Dichterworts unter einem Berg von Alfanzerei aller Art? Wir – das Publikum klatscht immer –, wir sahen in wenigen Jahren die dramatische mit der theatralischen Kunst, Autor, Mime und Regisseur, zum gräßlichen Knäuel verschlungen mit Theatermaler und Scheinwerfer in Windeseile den Berg sich hinunterwälzen in den bunten Pfuhl, wo sie jetzt herumplantschen und ein Teufels-Gebrüll vollführen mit dem ganzen Riesenfroschchor der Komparserie. Nur flott in die Manege galoppiert, Thusnelda, und daß ja das Fallbeil schön schnurrt an Dantons Guillotine, – das ist der Witz, und der zum Kubus gewordene Mime weiß nicht, wie er sich herumwirbeln soll, um auch dem letzten Illusionisten auf dem „Olymp“ einmal das Hinterkastell gewiesen zu haben.

Im Stehparkett der kleine Cohn
Zerbirst vor lauter Illusion.
Der kleine Cohn ward zum Gericht
Für das, was Kunst ist, und was nicht.

Wenn wir uns noch zum „Florian Geyer“ wenden, der eine vielfach bedeutende und ergreifende, vielfach dramatische, doch als Ganzes episch gerichtete Sache ist, so zeigen sich – anscheinend – Schwierigkeiten bereits in der Wahl eines *historischen* Stoffes, die zur Erwählung der epischen Form hinderlich sind.

NB. Die Behauptung der epischen Richtung will ich nicht beweisen; sie beweist sich im wesentlichen aus dem, was folgt.

Wir haben, jeder Gebildete hat so viel Kenntnis von Historie erworben, daß sie ihn, wenn er sich schöpferisch einem solchen Stoff zuwendet, notwendig belasten muß, ja auf Irrwege führen. Giebt er nämlich der unwollend erworben in ihm wohnenden Nötigung zur Ausgestaltung historischer Kleinzüge nach, so wird eine von zwei Fälschungen die unausbleibliche Folge sein. Die Ausmalung, wo sie erscheint, wird Selbstzweck, das Historische tritt auf um des Historischen willen, – und in die künstlerische Gestaltung ist damit ein Element geraten, das – handwerklich, allenfalls kunstgewerblich ist, aber das nichts zu tun hat mit Kunst. Und andrerseits: Wenn die besagte Ausmalung von historischer Einzelheit der äußeren Art – Architektur und Trachten, Gebräuche, Sitten, Redeweise womöglich – den Anschein des so wirklich Gewesenseins, der Natur-Wahrheit erweckt: dann ist unausbleiblich die Folge: Anpassung des Seelischen, des Innenlebens der geschilderten Menschen an das äußere. Aber die Psychologie einer Vergangenheit darstellend lebendig zu machen, zu illusionieren, das ist wiederum kunstwidrig, undichterisch; es kann nicht Aufgabe der Dichtung sein, deren Wahrheit immer und ewig das überkausale Weltgeschehn, immer und ewig eine überreale, innere, d. i. zeitlose sein kann. Es wäre ein Sichversenken

in die historische Einzelheit zum mindesten eine schwere, je tiefer, um so ungebührlichere *Ablenkung* von der Wahrheit, und es macht den eigentlichen Wert und das besagt, die künstlerische Kraft des Urhebers aus, sie, die zeitlos überlebendige Wirklichkeit als seelisches Licht entfließen zu lassen jedem Stoff, den er formt, sei er nun historisch, oder modern, oder mythisch. Noch verträgt sich mit ihr die letzte der drei Gattungen. Denn was ist Wahrheit? Unsere Wahrheit. Und unsere Wahrheit ist es bloß, da wir keine andere haben können, die auch der mythische Stoff enthüllt. Ja, alle Wahrheit ist Mythos, enthoben der Zeitlichkeit und dadurch ewig lebendig. Eine historische, eine vergangene Wahrheit jedoch ist tot, und man soll die Toten begraben, aber nicht aufwecken.

Einfacher also – dem Anschein nach – war es demnach für den Dichter einer mit historischem Wissen noch unbeladenen Zeit. Sie kannte nur die beiden, Mythe und Gegenwart, und diese beiden gerieten ihm zur wunderbaren Identität in der erhabenen Mittelsphäre: seiner Wahrheit. Wie dem homerischen Dichter es natürlich war, Achill und Odysseus und alle die Ihren in Kleidung, Bewaffnung, Häuser, Beschäftigung und Gebräuche zu hüllen, die sein eigenes Zeitalter ihm bot, so zog der Sagenheld Parzival in keiner anderen Ausrüstung als sein Sänger auf Abenteuer aus mit Gewalten, die freilich für seinen Sänger keine Gegenwarts-Wahrscheinlichkeit mehr hatten. Das war der Mensch der Mythe: ein nackter, nichts als Mensch, und so sehen wir die großen ewigen Stoffe, die von Hand zu Hand durch die Zeiten wandern, jeder eine andre, die ihre, ihre ewige Wahrheit zu verkünden. So war es auch keine „dichterische Freiheit" für den, der das Leiden des Heliand in Herzen sang, die noch

eben zuvor Wotan und den Einheriern zugewandt waren: daß er aus Christus einen Gefolgsherrn, Mannen aus den Jüngern, aus dem ganzen Volk einen Heldenstamm machte. Und noch in den Anfängen unseres kritischen, historisierenden Zeitalters gelang es einerseits mühelos Goethe, seinen modernen Helden mit moderner Sprache und Tracht im hohen Stil der Hexameter-Dichtung erscheinen zu lassen, und war andrerseits Kenntnis historischer Einzelheiten überhaupt noch kein solcher Zwang, daß nicht die historische Gestalt in einer Nacktheit wie die mythische sich darstellte. Noch war poetische Freiheit Natur und keine Entschuldigung, und um gegenständlich zu wirken – nicht historisch-illusionistisch –, genügten zwei Striche, mehr nicht.

Hier aber enthüllt sich nun das Entgegenkommen der Bühne. Historischer, mythischer oder moderner Charakter: das erledigt sich für den Urheber fast mit der Namengebung seiner Gestalten. Sie sind im übrigen einesteils seine Geschöpfe, Träger, Offenbarer seiner zeitlosen Ideenwelt, und andernteils Gemächte des Theaters: historisches oder mythisches „cachet" giebt der Direktor, der Spielleiter, je nach Lust oder Vermögen.

Also, möchte man fragen, also ist der Dichter von heute aus allen gezeigten Gründen schlechthin gebunden an die theatralische Form, wenn er einen historischen Stoff zu gestalten unternimmt? Nein, mit Verlaub, sondern die Sache liegt noch ganz anders.

Es ist nämlich das kein eingestaltiges Ding, was man mit dem einen Wort „Stoff" benennt; es zerfällt bei genauer Prüfung in zwei Bestandteile sehr verschiedener Art. Deren eines behalte den Namen Stoff, und es versteht sich darunter der gesamte Komplex

gestalthaften Daseins: Schicksale und Ereignisse, Milieu, Volksmasse, Völkerbewegungen, Staatsaktion oder nur Familien-Geschicke und Alltag – was man nur will; in Form einer Fabel gefaßtes Menschensein; darunter – aber nur darunter – einen „Helden", d. h. eine zentrale, das Übrige haltbar machende Figur. Das andre Bestandteil aber ist die Einzelgestalt allein, der Held, sein ihm von außen, vom Himmel oder der Erde zugeworfenes Schicksal, von ihm selber zu Leben geformt. Stoff zu einem Drama nun – das ist solch eine Helden-Gestalt. Wo aber größte Wichtigkeit hat neben ihm oder gar all jenes Andre überwiegt, wovon nur die wenigsten Stücke eben gezählt wurden, da forme der Stoff sich episch ein, sei es nun Epos oder Roman. Sehe man doch sich um, ob eine Tragödie in unserm Umkreis sich finde, die nicht im Helden-Namen ihres Titels zeigt, was ihr Stoff ist. So tuts auch der „Florian Geyer", obzwar irreführend. Alles in der Tragödie macht oder machen die allenfalls zwei Gestalten, in deren Schicksals-Vollzug die übrigen als Beförderer sich einflechten.

Im Epos dagegen und im Roman gestaltet sich eine Verflochtenheit, deren Bestandteile unzählbare sind, und in deren reichem Netzwerk der einzelne Held sich gefangen erweist oder gänzlich verschwindet. Allerdings aber: fast ganz oder höchst innerlicher Art, in lauter eigentlich seelischen, nur körperhaft sich kundmachenden Vorgängen kann diese Verflochtenheit bestehn, und um so mehr ist es dann, aus den oben gezeigten Gründen, der dramatischen Sphäre entzogen, weil hier Kausalität, Psychologie, weil hier Übergänge, Entfaltungen und Verschlingungen wesentliche Bedeutung haben. Wir sehen ein episches Werk so zwar völlig gegründet auf eine, die Heldengestalt. Sie aber

ist das Epos nicht, wie der Held des Dramas das Drama ist, sondern sie ist der Schauplatz; im Labyrinth ihres schicksalgefüllten Wesens spielt das Epos sich ab.

So allerdings mag die Erkenntnis der wahren Form schwierig sein für den, der nur unsicher weiß, was er will. So Hauptmann, wie eingangs behauptet, so der Beweis im „Florian Geyer". Möglich, daß bei dem Helden das Stück für ihn seinen Ausgang nahm; daß erst beim Fortgange der Formung die Gestalten und Vorgänge des Bauernkriegs so überwältigend sich andrängten, daß die beherrschende Gestalt seinem Auge verschwand; möglich, daß er es gleich zu Anfang versah und, die Bauern- und Ritter-Fehden als Plan vor Augen, den Helden nur brauchte zu einer Haltbarkeit des Ganzen aus dem Herzen der Ereignisse und zur Gruppierung. Möglich zuletzt, daß Scheu vor dem historischen Illusionismus und auch Scheu vor der historischen Wissens-Belastung mit ihren eingangs erwiesenen schädlichen Folgen ihn diesmal zur Bühne führten.

Denn all meine Darlegungen waren Abgezogenheiten von menschlichem Wesen, nicht dieses in seiner Lebendigkeit selbst, in welcher der Grenzenbewußteste ausgeliefert ist an das in ihm sich hundertfach kreuzende Wirrsal von Unbegrenzbarkeiten und Übergängen aller Art. Der Gedanke ist Grenzung, weil das Leben sie nicht kennt. Aber der Gedanke ist auch Maß, und in der Bedrängnis von hundertgestaltigen Forderungen aller Lebens-Triebe das rechte Maß zu finden, ist unser bester Ersatz für die unmögliche Grenzung. Wer das Maß hat, der weiß, wieviel Kleinzüge im epischen Bilde notwendig sind, um die Gegenständlichkeit durch das historische *cachet* zu erreichen; und er weiß Feineres dazu, nämlich wieweit auch dem Ernsten erlaubt ist, zu spielen; erlaubt ist, nachzugeben dem Spieltrieb, der

Zieraten drechseln möchte, wenn der Ernst-Trieb sich formend genug tat. Der schönen Kräfte des Lebens sind viel, und wo volles Leben ist und das Maß, da dürfen die leichten auch und die lieblichen ihr Recht haben.

Lassen wir aber nun unsern Blick hin und her gleiten zwischen der Tragödie der Antike, wie wir sie erkannten, und dem Bühnenstück Shakespeares oder eines deutschen Autors, so werden wir der größten Gegensätzlichkeit, werden wir einer vollkommenen Polarität inne. Handlung nämlich, eine Handlung in unserm Sinne, kennt die Antike überhaupt nicht. Ihre Stücke sind Auseinandersetzungen zwischen Individuen aus Gründen eines von Anfang fertigen Konflikts; es sind Schicksals-Vollzüge, woraus sie sich aufbauen, Abläufe eines großen Geschehens, dessen Träger im Streit befindliche Seelen sind oder die aus ihnen sich entfaltenden Mächte. Das griechische Stück wandelt durch Krisen, die sich immer gefährlicher verengen, zur Katastrophe, hinbewegt durch nichts Andres als Reden und Gegenreden, geführt aus einer Stabilität der Figuren, deren Stabilität, deren unbrechbare Unveränderlichkeit es eigentlich ist, woran sie zugrunde gehn: daß sie so sind, ist ihr Schicksal; es wirkt sich aus ihnen aus, es richtet sich gegen sie selbst und bricht sie, die sich nicht biegen wollen. So Ödipus, so Kreon, so Antigone und Elektra, so auch Hekuba und Prometheus. Ihre Tragik ist ihre Gebundenheit: das Nicht-anders-sein-können.

Sehe man aber hiergegen die unendliche Fülle des Geschehens, die in die großen tragischen Becken des Macbeth, des Lear, des Hamlet, des Julius Cäsar strömt, sie erfüllt und überflutet. Bei immer mangelnder Entwickelungs-Fähigkeit der Charaktere – ihre ganze Be-

weglichkeit gegen die attische Steife ist ein Schwanken – ist die Entwickelung der Tragödie selbst durch eine Vielzahl von Handlungen so groß, daß selber die Charaktere einen Schein von Entwickelung daraus empfangen: von der Hexenszene über den Mord zum eigenen Untergang entwickelt sich der Charakter Macbeth' zwar in Wirklichkeit nicht, doch macht er vor unsern Augen Veränderungen durch, erscheint er wandelbar, labil, nicht stabil. – Handlung über Handlung, Feld- und Seeschlachten, immer wieder Aufeinanderprall, Intrige, Kabale, Verschwörung, Verwicklung und Lösung und neue Verwicklung machen den Inhalt dieser figurenreichen und schicksalreichen Stücke aus; wir sehen ein verwuchertes Waldes-Dickicht dort, wo in der griechischen Tragödie vereinzelte Säulenstämme in unveränderlicher großer Kontur erscheinen.

Diese griechische Tragödie ist *festtäglich* durch und durch. Gespielt am festlichen Tage, aus der Opferzeremonie hervorgegangen, gestaltet sie die großen Angelegenheiten der Menschlichkeit in einer Atmosphäre der Dämonie, einer gleichsam überirdischen Entlegenheit über dem Alltags-Leben, zu deren Zeichen die Figuren sich auf Kothurnen über dem gemeinen Boden bewegen, Masken der Unwandelbarkeit vor die alltäglichen Antlitze binden und die Sprache der Götter, in Versen, reden. Geschehnisse einer inneren Welt, Seelischkeiten allein sind es, die menschlich in Rede und Bewegung verkörpert werden. Wenn der Mensch nicht so sehr an die Menschengestalt gebunden wäre, so ließe es sich denken, daß der Grieche diese Seelischkeiten und Schicksalheiten dargestellt hätte durch menschlich unsichtbar bewegte stereometrische oder geometrische Figuren, Pyramiden und Obeliske, oder Dreiecke, Rechtecke, Rhomben. Denn diese Menschen sind Gestaltungen von

Notwendigkeit und Gesetzen (die sie zu biegen suchen, die aber sich nicht biegen), und ihre Menschlichkeit ist bloße Substanz, mit der sie eingeformt wurden in Kunstwerke von künstlich strenger, durch die geistige Abstraktion bestimmter Gestalt. Daran ändert alle Heftigkeit, ja Raserei entfesselter Leidenschaft nichts, die allemal die eine ist: Empörung, verblendetes Rütteln am Gesetz.

Es genügt, den Namen Falstaff zu nennen, auf jenes Heinrichdrama zu weisen, damit wir uns mit einem Schlage mitten im Alltag und mitten in Gesetzlosigkeit befinden, in einer Auflösung von Szenen, Handlungen, Landschaften, Interieurs, Schicksalen, Charakteren, die allesamt den latenten Fünfakte-Bau überwuchern, jede Regel-Kontur verwischen und den Zuschauer nach zehnmaligem Fallen des Vorhangs in völliger Unklarheit lassen, ob er sich am Ende eines Aufzuges und welches Aufzuges er sich befindet. Es ist die Umkehrung der Antike: die fleischliche Körperlichkeit, die Realität des Lebens, der Alltag, das Theater ist hier das Primäre, über dessen sich ballenden Kämpfen das Gesetz, das geistige Wesen, der Sinn der Tragödie nur wie ein Duften schwebt: der Geist wird wahrnehmbar durch die Körper hindurch – hier, während drüben die Verkörperung nur ist, um den Geist wahrnehmbar zu machen.

Das Theater sagt' ich. In der Tat war dem Griechen auch das unbekannt, was uns seit Shakespeare das Theater ist, nämlich die Illusion mannigfaltigster Raum-Realitäten, Garten und Wald, Feld und Saal, Schenke, Kemenate, Kerker und Treppenhaus. Es ist dabei gleichviel, welchen Grad diese Illusionen bei Shakespeare hatten und bei uns haben; ob die Einbildungskraft des

elisabethanischen Theaterbesuchers das Meiste zu tun hatte, um sich den Wechsel der Szenerie sinnlich vorzustellen, ob es heute der Theaterleiter so sinnlich-wirklich wie möglich zu machen sucht: Sinnlichkeit ist der gleiche Kern und das Wesen, während es bei dem Griechen die Geistigkeit war, der die notdürftigsten Andeutungen von Illusion genügten. Denn es war ja nicht nur das ausgehängte Schild, das den Zuschauer in die Vorstellung von Garten oder Zimmer nötigte, sondern aus allen Dialogen und Monologen entfaltete sich immer das „Milieu", mit dem sie gesättigt waren, es bestimmte Reden, Empfindungen und Gedanken, es dampfte jene phantastische Atmosphäre der Metaphern aus, jene seelisch-sinnliche Welt von Natur, Geistern, Gottheiten und Kobolden, jene Allgegenwart aller Dinge, die dem Griechen der Tragödie so unzulässig schien. Wir Heutigen haben nur äußerlich hinzugetan, nur technisch herausgezogen, was in der Fülle des shakespeareschen Wortes geheimnisvoller offenbar war. Aber nicht umsonst entlud sich die riesige Katastrophe des Ödipus in karger, unmetaphorischer Rede auf dem einen beschränkten Raum vor der Säulenstellung: Was hätte ihm unterm Druck jener Schicksals-Wolke der Wechsel von Feld und Gemach bedeuten können? Dies ist der Unterschied: die abendländische Seele, die sich ergießt, die vor einer Unendlichkeit von Möglichkeiten in jedem Fall nur darauf sinnt, so viele davon zu verwirklichen wie möglich, – diese Seele und „das Mögliche" hier; aber die griechische dort mit dem Einzigen, dem Notwendigen, dem Willen zur Wahl.

Und nichts scheint mir deshalb verkehrter als die heute von Manchem vertretene Meinung: das Theater – was wir unter Theater verstehen – sei das Primäre sowohl bei Äschylos wie bei Shakespeare gewesen und

müsse deswegen das Primäre bei unserm heutigen Bühnenstück sein. Das Primäre kann nur die Dichtung sein, wie sie es immer und allemal gewesen ist; das Theatralische – vor 500, vor 1000 und vor 2000 Jahren – war immer nur Mittel, nur Brücke. War es anders bei Shakespeare als bei Sophokles und war bei ihm das theatralische Moment vielleicht nicht das Sekundäre, so war es doch nur die eine der beiden gleichwertigen Wurzeln, aus denen das Ganze, die Tragödie sich erhob: Dichtung und Theater wuchsen miteinander konform aus dem einen Willen zum Schauspiel. Und ich glaube, daß, wie so vieles „Zufall" bei Shakespeare war, auch dieses ein einmaliger glücklicher Zufall in unserer Welt gewesen ist: Dichter und Schauspieler in einem Leib. Zum zweitenmal dagewesen ist es bisher jedenfalls nicht.

Wenden wir aber das Auge von ihm unsern Tragödien-Dichtern seit Lessing zu, so sehen wir ihren Willen auf das Merkwürdigste zwischen den beiden Formen des shakespeareschen und des antikischen, des festtäglichen Rede- und des alltäglichen Handlungs-Stückes schwanken; sehen wir einen Doppelwillen, der in Goethes Person sowohl die eine wie die andere Form – Götz und Iphigenie – in Angriff nahm; (beide – es ist bezeichnend – ohne reines Gelingen, denn Iphigenie ist keine Tragödie und der Götz eine dramatisierte Lebens-Chronik). Danach sehen wir Schiller von den Räubern über Don Carlos und Wallenstein sich zur Braut von Messina neigen und neue, erlesenere Formungen suchen in einem großartigen Epos-Drama – Wilhelm Tell und Demetrius. Heraus wuchs auf diese Weise unsere deutsche Mischform eines Handlungs-Stückes, das Bau und Gesetzmäßigkeit und das Bestimmende seines geistigen Gehalts von der Antike, die Ausgestaltung jedoch von dem Briten übernahm; nie-

mals jedoch ohne Schwankungen, wie in der einen Person Hebbels die verschiedenen Wuchs-Arten von Gyges, Herodes und Mariamne, den Nibelungen und Maria und Magdalena dartun. Was nicht aufgenommen wurde, war Shakespeares Alltags-Realität; die Könige, großen Herren und Damen, die erhabenen Angelegenheiten von Seele, Schicksal, Leidenschaft blieben der Stoff; die Form aber war Geschehens-Fülle und das naturalistisch blühende, das metaphorisch gesättigte Shakespeare-Wort.

So bis heute, und wir sehen in den bürgerlich-psychologischen Stücken der Hauptmann-Gattung die Mischform gespannt von einer gefährlichen Diskrepanz zwischen Alltags-Realität und Handlungslosigkeit, zwischen der Bestimmtheit des Ganzen von innen her und den Wucherungen der Illusion, des Zufälligen und Banalen. Wohl verstanden: wenn ich mich hier gegen das bürgerlich-psychologische Stück wende, so bedeutet das keinen Widerstand, der absurd wäre, gegen eine Art Tragödie zeitgenössischer Menschen und im zeitgenössischen Milieu. Wogegen ich mich wende, das ist der Zufall; die aufgetragene Suppe und das meldende Dienstmädchen; und innerlicher: das Wichtignehmen all unserer Alltags-Verknüpfungen, Abschweifungen und Hemmungen; die Beeinflussung des Seelischen durch die Banalität der Realitäten (wie es im Leben ist); mit einem Wort die Naturalistik, nicht nur im äußern Geschehn, sondern im Wort, in der Alltags-Redeweise der Menschen, die ihre Formung durch Zufall und Zeitlichkeit, durch Jargon und Mundart und durch „Psychologie" empfängt, anstatt aus seelischer Notwendigkeit. Jenes gehört in den Roman, nicht in die Tragödie.

Ein Beispiel: Das Theater ist Sichtbarkeit; wenn aber Michael Kramer und sein Sohn Beide Maler sind und

nicht nur sind – so wie Illo und Isolani Generäle, was wir ihnen glauben, ohne daß sie uns vor Augen Attacken ritten –, sondern die Tragik, das besondere Schicksal des Künstlerseins uns darstellen sollen, ohne daß wahrnehmbar gemacht werden könnte, auf welche Weise sie Maler sind, wovon nur geredet werden kann: so enthüllt sich im Keim der Konzeption die Unwissenheit des Autors um wahre Form. Denn das ist Gesetz, war es bei Äschylus und bei Shakespeare und wird es bleiben, solange Reinheit und Untrüglichkeit von Form und Grenzen dem Menschen nötig und wert sein wird; das ist Gesetz, daß nur solche innere Vorgänge oder Zustände den Gehalt eines Theaterstücks bilden, die durch das Wort zu ungebrochener Vorstellung des Zuschauers werden können. Das Schicksal, Wesen und Wollen, Verschulden und Leiden des Ödipus wie der Agnes Bernauer werden uns schlackenlos klar durch die Darstellung, die wir davon erhalten; jenes dagegen ist Unbildlichkeit, Unsinnlichkeit, Vagheit, eine Hintergrunds-Nebligkeit. Infolge aber dieses Fehlers an der Wurzel ist das ganze, sonst so ergreifende Stück krank durch Handlungslosigkeit; denn wie es da ist und gewollt wurde, ist es kein Gefüge von Tat und Untat, sondern ein Bild von Sein und Menschentum, eine epische Studie in Dialogen.

Und nun, wer sehenden Auges ist, der gewahre auch die Diskrepanz zwischen Alltags-Milieu und Psychologie einerseits und dem Bühnenraum andrerseits. Daß dieser eine „Größe“ habe, die jene nicht auszufüllen vermögen, wäre nicht richtig gesagt; oder der Qualitäts-Gehalt des Begriffs Größe würde einen Fehler in die Rechnung bringen. Die Abmessungen dieser Bühne sind geheimnisvoll andere als die des „Menschlichen Allzumenschlichen“ und jener „Psychologie“; und

gerade das geheime Dasein dieses Abstandes ist es, was uns das Fehlen eines anderen Abstandes qualvoll empfinden läßt. (Ich sage „uns", vielleicht ist es aber für Viele und gerade für den Autor ein quälender Reiz, den er anstrebte.) Des Abstandes nämlich zwischen den Menschen des Stückes und uns selbst, die wir sie sehn und uns, unverändert, in ihnen. Hekuba, Coriolan, Wallenstein, Othello und das Klärchen im Egmont: das sind nicht wir. Aber wir könnten so sein, wir finden uns in ihnen, sie sind Symbole unseres Wesens, Schicksals, Wollens und Nichtkönnens; sind unsre großen Zerrbilder gleichsam, die uns erschüttern durch Wahrheit, aber nicht durch Wirklichkeit, d. h. die Illusion der Gleichheit mit uns. Das ist das Vermögen der Festlichkeit, die Entfremdung durch Übertragung in das Seltene, Einmalige, in das Unerbittliche und Unbeugsame, das unrettbar Tragische, das Gesetz. Kunst, sagte Einer, ist Abstand. Und wenn aus Hekubas oder Lears Munde die Leidens-Notwendigkeit in voller Flamme des Jammers bricht, so sind wir entbrannt und finden es gleichwohl erträglich. Wir sind nicht sie. Vorspiegelungen sind sie von dem, was wir morgen sein können. Offenbarungen allen geheimen Seins, Schau-spieler des furchtbaren, ernsten Sinns. Der Abstand ist weit genug, denn: Spiel, das eben ists, aber nicht Wirklichkeit oder deren Illusion. Als in den „Gespenstern" der Mensch Moissi an die Stirn schlagend mit „Hier! hier!" die beginnende Gehirnkrankheit herausschrie, verließ ich das Theater, denn die Identität Oswald, Moissi, Ich impfte mich augenblicks mit Paralyse. Das aber ist Notzucht und nicht Kunst.

Aber die Nacktheit, die seelische Entblößung, die war der Reiz dieses psycho-analytisch pervertierten Geschlechts; und es genügt im Grunde das Wort *Reiz*.

In einer strahlenden Reizlosigkeit, in der götterhaften Nacktheit ihrer Wahrheit erschienen uns jene größern Gestalten, phantastische Fremdlinge, anders als wir und doch verwandt uns wie Söhne, gezeugt von uns mit Feen oder Nymphen auf fernen Inseln der Zauber, an den Küsten der Sage. Was uns Sehnsucht und Wollen und Mißlingen, was insgeheim ungut und unfähig und feige, was verborgen in uns glänzend, erfreulich und edel sein mag, das verraten sie uns, das enthüllt uns ihr offenbares Wachstum als Tugenden und Laster, Taten und Untaten, erstaunliche und erschreckende Ausgeburten unseres Samens. Die wahre Tragödie hat keine Zeit, sondern Unwandelbarkeit; sie ist Gleichnis für Ewiges, in dürftige Zeitbedingtheit eingeformte Wandellosigkeit des Menschlichen, seiner Leidens-Verfallenheit oder Erlösungs-Kraft; aber Ibsen und Hauptmann sind Zeit und Vergängnis und Wechsel, und so sahen wir sie veralten vor unsern Augen, wie die Väter und Vorväter uns wegaltern, wie alles, was sich überall und immer begeben hat.

Weitaus wichtiger nun als diese letzten, deshalb von mir nur flüchtig umrissenen Momente ist das einer Zersetzung – einer Konturen-Verwischung und zugleich innerlichsten Zersetzung –, das die Erscheinung der Alltags-Tragödie zur allerfragwürdigsten macht.

Das *prius quam primum*, der Uranfang des Werdens der Tragödie wie jeder Dichtung ist das Wort. Der Mensch wird dargestellt; das besagt: er selbst stellt sich dar durch die Aussage von sich selber, durch das Wort; und welchen Sinn, welche Absicht Rede und Gegenrede an allen Punkten des Stückes haben mögen: der unwandelbare Grund-Sinn ihrer aller ist der, daß die Figur ihr Wesen ausstrahlend zur Wahrnehmbarkeit

bringt durch jedes Wort, das sie sagt. Dieses Wort der Tragödie nun ist von eindeutiger Art, nämlich pathetisch. Sein allezeit richtunggebender Nerv ist das Pathos. Das Hochpathos der Leidenschaft, das die Tragödie zu ihren Gipfeln türmt, erfüllt sie mehr oder minder latent auch allen übrigen Orts, durchgehalten durch die einheitliche Sprache des Verses, die Erlesenheit, die Festtäglichkeit der Eurhythmie. Und weise in Prosa gehalten, sind die Reden des Gelichters bei Shakespeare *Pausen*, Erfrischungs-Pausen innerhalb der rauschenden Fahrt des Pathos.

Ob es heißt:

Die schönen Tage von Aranjuez
Sind nun vorüber . . . Oder:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt . . .

Oder:

Spät kommt Ihr – doch Ihr kommt! Der weite Weg,
Graf Isolan . . .

Überall sehen wir den Dichter um die Erhabenheit über die Alltags-Rede bemüht, fühlen wir den Nerv der Pathetik, mit einem Wort: den Gesang.

Die Tragödie war voll Gesang, war voll Musik, ja sie war Oper vor der Sing-Oper; und merkwürdig und doch natürlich ist es zu sehn, wie in der gleichen Epoche, während der die Singoper sich bedeutend entwickelte, der musikalisch-pathetische Gehalt des Tragödien-Verses abnahm; wie er hohler, gespenstischer ward hier – bei Schiller –, massiver, härter, fleischlicher, minder melodiös da – bei Kleist. Aber bis zu Hebbel und über ihn hinaus, wo auch immer der Tragödie der Versgesang erhalten blieb, sehen wir der Abminderung des Pathetischen eine unüberschreitbare Grenze gezogen. Pathos die Rede, und pathetisch ihre Begleitung, die Geste.

Darum nannte ich das Wort der Tragödie eindeutiger Art, weil es, zwar vielfache Modifikationen durch die Kunst des jeweiligen Rollenträgers erlaubend, dennoch festgelegt bleibt durch die eine Pathetik des Vortrags; und weil jene Modifikationen geringfügig sind im Verhältnis zur Durchgehaltenheit der Grundlinie. Ein Stück von Schiller, Shakespeare oder Kleist wird niemals weder schlecht gespielt sein, noch irgend einen seiner vielen Schätze dem Hörer vorenthalten: wenn es nur gut *gesprochen* wird; wenn seine wahre Lebendigkeit, sein pathetisches Dasein zu reinem Ausdruck gebracht wird.

In Parenthese: Pathos heißt im Grunde nur Unalltäglichkeit, und es giebt deshalb nicht nur ein Pathos der Leidenschaft und des Leidens, sondern auch das gegenteilige des Humors. Deswegen die oben genannten Pausen im Shakespeare, wo wir das Humors-Element durch die vielen Variationen der Ausgelassenheit, Trunkenheit, Ironie, Kaustik, Närrischkeit, Persiflage abgewandelt sehn, stileinheitlich bleiben, voll negativer Pathetik innerhalb der positiven. Und deswegen also alles, was da Prosa redet, Schnapphähne, Kellner und die Diener, irgendwie allesamt lustige Personen sind, im einheitlichen Gegensatz zu den tragischen. Ernst in Prosa kennt Shakespeare nicht. – Der Alltag ist nüchtern, farblos; Humor ist Farbe, und Tragik ist Farbe; der Nüancen sind viele, alle sind Pathos. Shakespeare aber wollte das Ganze; wie der helle Tag und die Nacht zusammen unsern irdischen Tag ausmachen, wollte er das zweifarbige Leben ganz durch Humor und Tragik.

Blicken wir aber nun auf das „Zufalls"-Wort, dieses vieldeutig schillernde, von keiner Grundpathetik bestimmte, vom Augenblick, von allen Stimmungen abhängige des Alltags-Dramas, so gewahren wir zuerst einen Teil der dichterischen Leistung an ihm – über-

gegangen auf den Mimen. Dies Alltags-Wort, das von der Nüchternheit, ja von der Spracharmut des allgemeinen Menschen von heute hastig und durch Jargon-Gewohnheiten geprägte, liefert sich völlig dem Schauspieler aus; es verrät aus sich selber den Sinn, das Pathos, das es haben soll, nicht. Der Schauspieler hat es zu geben; es erklärt sich nur durch den Zusammenhang, es ist fluktuierend, inkommensurabel und einer Unzählbarkeit von Auslegungen durch den Rollenträger anheimgegeben, – wofern der Autor nicht durch beigefügte Anweisungen die nötige Eindeutigkeit herbeizuwinken versucht. Allerdings, diese Beigabe der Anweisungen, die kein Euripides und kein Shakespeare kannte, ist dem Dramen-Dichter wie seinem Leser heutigen Tags so zur Gewohnheit geworden, daß der letztere beim Lesen dieses Absatzes vielleicht sich wundert, daß Einer daran etwas auszusetzen hat. Ja, man ist so weit gegangen, die Ausdrucks-Anweisungen, wie ich zuletzt in Moritz Heymanns „Das Weib des Akiba" entdeckte, in den Text hinein zu stilisieren: der Anfang des Überganges vom Drama zum Epos.

Damit aber ist die Kontur des Dichtwerkes verwischt; gleichviel ob der Schauspieler über die Grenze der Form nach innen greift, von sich aus willkürlich gestaltend, was die Gesetzlosigkeit des Autors ihm überließ, das hülflose, das in Wahrheit leblose, unorganische Wort; oder ob der Dichter selber die Grenze durchbricht oder ausbuchtet oder gar unsicher doppelt zieht – einmal im Wort der Figur, einmal in der Anweisung zum Ausdruck. Und was nur eine Verwischung der Kontur oder des Randes zu sein scheint, das ist in Wirklichkeit eine Zersetzung des Werkes in seinem Kern. Denn das Wort ist Kern, und es ist haltlos geworden, ja hülflos, unselbständig, schieläugig und schlecht. Anstatt Vollendetheit

des Lebens zu sein, Reife, Ganzheit, ist es nur dürrer Same, der darstellerischen Befruchtung, des theatralischen Humus bedürfend, um aufzugehen, um etwas zu werden. Ein Kunstwerk aber, wie glänzend es durch die oder jene Eigenschaft sei, ein Kunstwerk, das so unsicher an seinen Grenzen ist und so ungefestigt in seinem Kern, ist ein Trugding, ist etwas der Art wie jener blühende Gesunde – mit den Rosen der Schwindsucht auf den Wangen. Denn unhaltbar ist es, außen wie innen im Bröckeln oder Zerfließen ist es; und unlebendig ist es, außer die Mimenschar tritt herzu, um sich mit der der Figuren zu lauter siamesischen Zwillingen zu ergänzen.

Mark aller echten Kunst ist das Wissen um die Grenzen, um Kern und Kontur. Wo das Wissen fehlt, da ist Talmi.

Wir kehren zurück zum Epos.

Ein National-Epos und ein Volks-Epos, beides ist in einer Gestalt zu finden in dem finnischen Gedicht „Kalewala", während es uns an beidem fehlt.[1] Wir haben unsre Edda, aber was haben wir in ihr? Erstlich wäre sie mehr nordisch als mittelgermanisch, aber möge das noch hingehn. Sie ist kein einheitliches Werk, sondern eine Sammlung von Dichtungen verschiedenen, sanghaften und lehrhaften, unzusammenhängenden Charakters. Vor allem wäre sie unbekannt, im Urtext unlesbar, wie sie ist, in der Übertragung durch Wolzogen lesbar höchstens für solche, die sich unterrichten wollen; was mir von einer neuen Übertragung bruchstückweise vor Augen kam, konnte mich nicht überzeugen. Schließ-

[1] Erschienen bei Meyer und Jessen, München, herausgegeben von Martin Buber.

lich stellen diese, zwar vom Volk durch den Mund seiner Barden gesungenen, Lieder nur eine Verdichtung der Götterwelt dar, echt germanisch die Versinnlichung übersinnlicher Erscheinungen. Aber womit der hellenische Sänger sein Volk beschenkte, nämlich mit der eigenen schönen Gestalt seiner Alltage, seiner Kleider und Waffen, Kämpfe und Spiele, Sitten und Bräuche, Landbau und Weinbau und Zucht der Rinder und Schafe, allesamt hinaufgehoben zu den Gipfeln hoher Festtäglichkeit im Gesang und in der Vermischung mit der goldenen Welt der Unsterblichen, die alles umher in ihr ewiges Leuchten tauchten: davon weiß unsere „Urgroßmutter", die Edda, kaum etwas.

Wie höchst wunderbar ist es nun, bei dem unbekannten Volke der Finnen, tartarischen Ursprungs, untermischt mit russischem und germanischem Blut, die Kraft einer hellenisch anmutenden Synthetik zu gewahren. Das Gedicht handelt von den Göttern, vom Helden und vom Volk; diese drei aber, obwohl in ihren Sondergestalten erscheinend, sind eins. Jene tauchen verhältnismäßig selten und in merkwürdigen Gestaltungen von schwer deutbarem Charakter auf; dieses ist zu sehen in der ganzen strotzenden Fülle seines Lebens, die aus sich eine Freude am Dasein, eine Heiterkeit, eine so goldene Sinnenlust in den Schilderungen seiner Hochzeiten und Werbungen, all seiner Gebräuche, Riten, seines ganzen Tuns und Treibens strahlt, daß es nicht zu beschreiben ist. Aber die Verbindung zwischen ihm, dem Volk, und der weltschaffenden Allmacht seiner Götter ist dieser wunderbare Held des Kalewala: „Wäinämöinen alt und wahrhaft: Von der Lüfte schöner Tochter, die ihm Mutter war, geboren." Dieser Held ist Sänger, und er verkörpert als solcher die schöpferische Macht über-

sinnlichen Wesens in der Magie der Sprache. Er zaubert, d. h. er erschafft, indem er singt.

Fing der alte Wäinämöinen
Darauf kundig an zu singen,
Sang da eine schöne Tanne
Blühend und mit goldnen Zweigen,
Bis zum Himmel reicht der Wipfel,
Ragt gerade ins Gewölke,
In die Lüfte gehn die Zweige,
Dehnen sich bis an den Himmel.
Sang dann weiter zauberkundig,
Einen Mond sang er zum Leuchten
In der Tanne goldnen Wipfel,
Sang den Bären in die Zweige.

Und weiter singt dieser Streitbare im Kampf seinen Gegner zu Stein, seine Waffen entzwei, singt sich selber aus Bäumen und Erde Schlitten, Gespann und Geschirr, singt sich ein Boot aufs Wasser, Mast und Segel ins Boot und Wind in das Segel. Martin Buber sagt im Nachwort hierzu: „Mehr als von irgendeinem Volk gilt es vom finnischen, daß das Singen älter ist als das Reden. Eine andere, heiligere Sprache hat der finnische Dichter Zachris Topelius den Gesang genannt; aber er ist mehr als das: er ist die Ursprache. Im Singen äußert der Mensch von je sein Verhältnis zu den Gewalten, den Ganzheiten des Lebens, im Reden äußert er sein Verhältnis zu den Dingen, das später, mittelbarer ist als jenes. Der Gesang ist die elementare Gemeinschaft, die urzeitliche, feindlich-friedliche Vertraulichkeit mit der Natur, deren Herzschlag seinen Rhythmus erzogen hat; die Rede ist erworbene Sonderung, das große Unterscheiden, die Weisheit des Orientierens, die Kunst der Distanz. Der Gesang ist Magie, die Rede Kausalität."

Dieser schöpferische, erschaffende Zauberbann des Finnen ist also ein ganz andrer als der Blut- und Heilzauber des Germanen, und so drückt sich schon darin ein ganz andres Verhältnis zur übersinnlichen wie zur Sinnenwelt, zur Sprache aus und zur Form. Der Blutbann bringt durch Besprechen entfliehendes Leben zum Stehen; das Göttliche hat allerdings bindende Kraft, aber nur bewirkender Art; sie hat Einfluß auf das Lebendige, aber sie erschafft es nicht. Und wie sehr dabei die Sprache allein als Vermittler der Kraft empfunden worden sein muß, erweist noch der Straßburger Blutsegen des 11. Jahrhunderts (in der Wolfskehlschen Übertragung):

Stumm saß im Berge mit stummen Kind im Arme.
Stumm hieß der Berg, stumm hieß das Kind.
Der heilige Stumm versegne diese Wunde.

Das Blut plauderte gleichsam fließend das Leben aus; Sprachlosigkeit wird angerufen, um es zu stillen. Es zeugt für die Empfindung eines imaginären Wesens hinter allen Dingen, auch hinter der Sprache, das gleichsam nur seiend ist. Nur seiend betätigt es seine Gewalt über das Lebendige, den Wandel zu hemmen. Für den Germanen, es scheint unleugbar, war von Urbeginn das Wichtige, allein Gültige das Übersinnliche, das reine Sein, nicht die Form. Der Gesang war nur ein Mittel, es zu versinnlichen, und deshalb war lebenskräftiger, zauberhaltiger als das Wort, die Schrift. In welchem Zusammenhang die Runenschrift stehen mag mit dem unsinnlichen, dem frühsten geometrischen Ornament, ist mir leider unbekannt. Was sich aber in dieser magischen Kraft der Runen enthüllt, ist jedenfalls wieder das Geheimnis der Abstraktion und darin die Bestimmung des germanischen Wesens, zu einem dichterischen nicht, sondern literarischen. Sehen wir

doch den Weg der Entwicklung. Die Verdichtung des Verhältnisses des germanischen Menschen zu den Gewalten im Gesang muß verhältnismäßig spärlich stattgefunden haben; und es gab nur diese. Der Germane, scheint es, war ein fast stummer Mensch, bis der Süden kam, der lateinische Mönch und – man kann nicht sagen: seine Lippen, aber sein Herz entsiegelte – durch die Schrift. Es ist wunderbar symbolisch, daß ihm dieser Retter von Süden kommen mußte, dem von Nordmannen und Wikingern lange inbrunstvoll gesuchten Süden von Rom und Byzanz. Da brach die immer gedämmte Kraft in ihm aus, – aber freilich: die Unmittelbarkeit der Beziehungen zur Sprache, zur Form und zur Natur war für immer dahin. Geist, Seele, das Herz: nur Inneres kam in Frage, – und vergleiche man doch das romantische Liebhaberverhältnis zu Auen, Blumen und zur Nachtigall, wie wir es fast auf ein Haar ähnlich wiederfinden bei den vorromantischen Schwarmgeistern der Haller- und Hagedornzeit und bei den Romantikern selber, dies Verhältnis des *höfischen* Sängers zur Natur, mit der quellenden Ursprünglichkeit, der saftvollen Unmittelbarkeit des Finnen, für den die Natur eine so erfüllte und so unumstößliche Wirklichkeit hat, ja so geschlossen in ihrem eigenen Dasein ruht wie nicht einmal beim Hellenen, dem sie überall durchbrochen wurde von unsterblichen Augen und himmlischen Lippen.

Der finnische Sänger erschaffte. Was in ihm wirkte, war nach Bubers Erläuterung „der Glaube an die Wunderkraft des Wortes: des heimlichen, ungegebenen Wortes; es ist der aller Magie zugrunde liegende Glaube an die Macht des Gebundenen über das Ungebundene, des strengen Wissens über die wimmelnde Gefahr. Das Wort ist der Herr der Elemente; wer es besitzt, kann

schaffen und vernichten, kann alles Übel bannen und den Göttern selber seinen Willen auferlegen ... Er kennt den Ursprung aller Dinge, und so werden alle Dinge ihm untertan."

Aber da finden wir alles wieder, was, wie an früherer Stelle dieses Buches gezeigt wurde, Wilhelm Michel als die Elemente hölderlinischen Wesens erkannte. Das „Ungebundene" und die „wimmelnde Gefahr" sind das Chaos; das „Gebundene" und das „strenge Wissen" sind die Form. Wer sie hat, kann „den Göttern selber seinen Willen auferlegen", ihnen, die nach Michel für Hölderlin „die metaphysischen Bestätiger" des Lebens in der Form waren. Ach, so finden wir den wirklichen, den hellenischen Schwaben, Hölderlin, vorgelebt bei diesem unglaublichen Volk der Tataren, die alles Seinige wußten, da sie es lebten. Wußten, denn so heißt es im Kalewala:

Hörte oftmals also sagen,
Hörte oft im Liede singen:
Einzeln nahen uns die Nächte,
Einzeln leuchten uns die Tage,
Einzeln ward auch Wäinämöinen,
Dieser ewge Zaubersänger,
Von der schönen Lüftetochter,
Die ihm Mutter war, geboren.

Einzeln sind, d. h. feste, klare Form und Figur haben Tage und Nächte und alle Dinge. Die Gewalten aber, Himmel und Meer, Winde und Lüfte werden ineinander verfließend vorgestellt, und darum muß betont werden, daß ihr Sohn, Wäinämöinen, der Inhaber der Vereinzelungen, der Form, des Gesangs, des Wortes, Sprößling des Sturmwinds und der Luft, einzeln, zu fester Form geboren wurde, um Herr werden zu können über die Dinge, die er bindet, indem er sie verein-

zelt. Nur durch solche Geburt wurde er Mensch. Es fangen darum, weil er Mensch ist, seine Abenteuer an mit dem Streben zum zweiten Einzelwesen, vollkommen menschlich, mit dem Verlangen nach Paarung, Freiwerbung und den Einzelkämpfen um die Braut.

Darum auch gehören ihm die zwei Beiworte „alt und wahrhaft“ zu, deren Sinn des ursprünglichen Wissens um die Dinge und ihr wahres Sein ich bereits in meiner Anmerkung zur Ballade erläutert habe.

So finden wir denn den Einfluß germanischen Blutes im tatarischen Volk der Finnen kaum noch wahrnehmbar in einem Element, wie ich es, von Worringer geleitet, zu erkennen glaube in dem ornamentalen Charakter der Gesänge oder „Runen“. Der ursprüngliche finnische Vers war stabreimend und zwar, wie ich von Buber vernahm, in einem unnachahmlichen Ausmaß. Strophisch war er augenscheinlich nicht, die Rune also war und ist ein gleichmäßig fortrollender Strom, dessen Gliederung, da sie keine organische durch Paarung und Gegenüberstellung, Regelmäßigkeit und Anordnung war, wie der Mensch sie den Naturbildern um sich her entnahm, nur eine geometrische hat sein können. Das Stigma des geometrischen Ornaments ist aber Wiederholung, unaufhörliche Wiederholung des gleichen Motivs, und diese nun erkennen wir als das bestimmende Element der finnischen Rune. Der Gesang nämlich wurde – in der Halle, beim Festmahl – nicht von *einem* Sänger vorgetragen, sondern von *zweien*; diese setzten sich einander gegenüber, verhäkelten die Finger ihrer Hände, und nun ist der Eine der Sänger, der Andre der Helfer, der Gesang selber ein Geflecht, in dem der Helfer, wo es ihm passend oder nötig erscheint, einfällt, mitsingt, auch allein weitersingt, während der eigentliche Sänger, der Laulaja, sich

auf den Fortgang besinnt. Nur ein paar Beispiele für den Vorgang.

Wer wird wohl die Worte melden,
Wer die Rede wohl berichten
Nach dem stolzen Haus der Jungfrau,
Nach dem Heimatshof der Schönen?
Wird der Has' die Worte melden,
Er die Rede hinberichten? . . .
Hastig lief sodann der Hase,
Lief voll Eile fort der Langohr,
Gar behende er, der Krummbein,
Gar geschwind mit schiefem Munde
Nach dem stolzen Haus der Schönen,
Nach dem Heimatshof der Jungfrau . . .

Wirst, o Schielaug, bald gekochet,
Bald, o Breitaug, du gebraten
Als des Wirtes Abendessen,
Als der Wirtin Morgenbissen,
Als der Tochter Zwischenspeise,
Als des Sohnes Mittagsnahrung.

Also die vielfache Wiederholung mit Variation und Verschlingung der Bestandteile. Wenn wir aber hier noch das Wesen der Abstraktion sich vollauf betätigen sehen, indem nach imaginärer Willkür Abend-, Morgen-, Zwischen- und Mittag-Speise in die Gleichzeitigkeit ihres abstrakten Erscheinens zusammengegriffen werden, so sehen wir wie Primeln- und Anemonenscharen an tausend Stellen die Sinnen-Freude hervorschießen, die nun ihrerseits die Abstraktion nur als Mittel, als Erwecker ihrer blühenden Gestalten benutzt:

Ging darauf zum Haus am Berge (das Mädchen),
Schreitet in die Vorratskammer,

Öffnete die schöne Kiste,
Hebet ab den bunten Deckel,
Findet goldner Gürtel sechse,
Sieben schöne Weiberröcke,
Kleidet damit ihren Körper,
Schmückt sich mit den allerschönsten,
Legt das Gold an ihre Schläfen,
Auf das Haar das helle Silber,
Blaue Bänder an die Augen,
Rote Schnüre an die Stirne.

Oder:

Wäinämöinen alt und wahrhaft
Überlegte nun und dachte,
Wie zu sein und wie zu leben;
Zog voll Fleiß das feine Netzlein
Kreuz und quer durch das Gewässer,
Durch die Buchten, durch die Engen,
Zieht es durch das stille Wasser,
Zieht es durch des Lachses Klippen,
Durch die Fluten von Wäinölä,
Durch die Klippen Kalewalas,
Durch die dunkelfarbnen Tiefen,
Durch den großen Meeresrücken,
Durch die Flüsse von Leukola,
Durch der Lappen Buchtenstrecken. –

Und wenn wir uns nun diese beiden Sänger vorstellen, wie sie in menschenvoller, heißer, feuriger Zecherhalle, mit bierfeuchten Lippen, mit den blutwarmen Händen ineinander verschmolzen, sich paaren zur Erzeugung dieses rollenden Stroms von Gesang, zeugrische Männer, die einen mächtigen Erweckergeist durch die Fülle der strotzenden Leiberwelt ziehn, daß er in farbigen jungen Gestalten über den ewigen Regenbogen der Phantasie schwärmt; wie sie sich in üppiger

Heiterkeit überbieten, übersteigern in Erfindungen der Gestaltenhäufung, daß die Abstraktion zum verschwindenden Faden wird im Geschwader der sinnlichen Erscheinung: so braucht man nicht erst nach der Natur jenes wasserumgebenen, wasser- und stromschnellenreichen Landes zu fragen, um den Ursprung seiner Rhythmen zu erfahren. Es ist ein beständiges Steigen und Fallen, Anrollen und Sichsänftigen, Ebben und Fluten, Dahinschäumen und Ruhigwerden. Die Abstraktion ist das Mittel, aber während der Gotiker im Verlangen nach Übersteigerung des inneren Ausdrucks krampfig wird, gleichsam die Metallschnur der Abstraktion, unbekleidet und ungeschützt von sinnlichem Stoff, sich in seinen Händen heißläuft, schützt den Finnen hiervor das feste volle Fleisch seiner Natürlichkeit: das Maß bleibt immer gewahrt, immer ebenso der Einklang von Natur und Stil; die Ruhe in der Bewegung, so stark diese anschwillt, glänzt immer wieder wie Öl sänftigend über die Fluten.

Vergleichen wir noch den Rhythmus und die Kunst des homerischen Epos mit dieser, so sehen wir allda die abstrakten Neigungen des Menschen hineingleiten in die Betätigung der empirischen Vernunft. Der Finne zählt die Dinge mit abstrakter Willkürlichkeit auf; er nennt sie, so schafft er sie. Der Grieche jedoch kann keinen Gegenstand sehn, ob es nun die *καλα πεδιλα* des Hermes sind oder sonst eine Waffe, Mischkrug, Gerät oder Gastgeschenk, ohne daß er ihnen ansähe, wie sie entstanden, auf welche Weise und wer sie gemacht hätte. Daraus entsteht ihm seine Art der Verschmelzung von Einfühlung in die Sinnen-Gestalt und von Abstraktion, denn indem er nun mit Beschreibung der Handwerks-Kunst, die den Gegenstand erzeugte, sie bis zu ihrem Ursprung in Erz und Esse hinabverfolgt,

betätigt er sich organisch, fühlt er sich ein ins Wachstum; da er aber mit solchen Schilderungen sich in geistiger Willkür aus der Wirklichkeit der dargestellten Handlungen oder Vorgänge in die zeitlose Gedachtheit entfernt, betätigt er sich abstrakt. Aber so ist immer Entwicklung bei ihm, gesetzmäßig ruhige Folge der auseinander sich entfaltenden Bilderscheinungen, kundgemacht durch einen atmend sich hinschaukelnden Vers zartester Gliederung, aus inneren Regeln leise nach außen schwellend, immer „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Schön sehen wir so beim Hellenen und beim Finnländer gleiche Wesens-Art durch verschiedene Charaktere hindurchziehn und sich unverbogen verändern zu ähnlicher Gestalt, wie ein und dieselbe Pflanzen-Art in verschiedenen Klimaten, die ihr beide angenehm sind, anders gedeiht und eine andre wird.

Und nun, nicht genug mit der seltenen Erscheinung eines Archipelagos-Himmels über dem finnischen Buchtenmeer, müssen wir die Seltenheit bäurischen Ursprunges in dieser Dichtung entdecken; und wo, wenn wir suchen, finden wir dergleichen wieder? Wir sind es gewohnt, eine hohe, wirkliche, unsere Kunst, imaginären oder göttlichen Ursprungs überall zu unterscheiden von einer volksmäßigen, die mehr Kunstfertigkeit ist, hervorgegangen aus handwerklichen Verrichtungen und dem Triebe zur Nachahmung. Ob es sich hierbei um Plastik handelt oder Weberei, um Arbeits- oder Tanzlieder: dem liegen Natur-Gestalten, Natur-Rhythmen und die Freude am *Machen* zugrunde, während das Ur-Element aller wirklichen Kunst, ihren religiösen, kultischen Ursprüngen gemäß, allemal der Wille zum Stil war, Ausdruck inneren Lebens, so bei den Negervölkern

Afrikas, in der hieratischen Kunst Ägyptens, in der chinesischen und japanischen Plastik wie ihrer Literatur der Gelehrten, bei den Arabern und Azteken, Kelten und Germanen, Etruskern, Kretern, Mykenern und Dorern. Beide Ströme, der der hohen und der niedern Volks-Kunst, liefen durch Jahrtausende parallel und vermischten sich kaum jemals. Kunst war allemal Geist.

Der Germane, solange er frei war, war nicht Bauer, sondern Krieger und Jäger, und die einzige Stelle, wo wir das bäurische Blut aus einer Dichtung herauspochen hören, ist die Odyssee Homers. Diese „Heimat-Dichtung" im wahren Sinne des Worts kann nur aus dem Volke selber ursprünglich hervorgegangen sein, einem Volke allerdings, dessen Könige hinter dem Pfluge gingen. Wenn wir den König-Vater Laërtes sehn, wie er mit Ledergamaschen geschützt bei seinen Rebschößlingen kniet, und Schafzucht und Käsereibetrieb beim Kyklopen, Schweinepflege und Landbau beim Eumaios und Nausikaas Wäscherinnen am Strom, am Webstuhl Penelope und die Prasserei der gefräßigen Edlinge: so erkennen wir in allem leisen festlichen Glanz der Dinge, mit dem sie im Gedicht erscheinen, widergespiegelt die Augen des Volkes, das sich seiner Beschäftigungen und seiner Tüchtigkeit freute; und gleichfalls haucht uns aus allem an die Heimat-Seele, die Glut der Scholle, die nach dem Golde säender Hände dürstet, und die Verbrüderung des Menschen mit ihr, dem von allen Losen das traurigste schien, abgetrennt von ihr durch unfruchtbare Meere *καπνὸν ἰεμενος*, nach dem Rauch aus dem heimischen Dache sich zu verzehren. Geheimnisvoll aber hinter dieser Liebe und Sicherheit auf dem eigenen Boden macht sich ein tief-phantastisches Wesen kund. Nicht die Zaubergärten der Kirke meine ich, wo die Menschlichkeit zur Tierheit zurückverwandelt wird,

sondern erstlich die Grotten-Insel Kalypsos, wo es so schön ist, daß –

. . . wohl selbst ein Unsterblicher, welcher dahinkam,
Weilte bewunderungsvoll und freute sich herzlich des Anblicks . . .

und vor allem die Paradies-Gärten des Phaiaker-Königs, von dessen Feigen und Granaten, Oliven und Obstbäumen es heißt:

Diese tragen beständig im Jahr, nie mangelnd des Obstes,
Nicht im Sommer noch Winter; vom atmenden Weste gefächelt,
Knospen sie hier und blühn, dort zeitigen schwellende Früchte.
Birne reift auf Birne heran, und Apfel auf Apfel,
Traub auf Traube gelangt, und Feig auf Feige zum Vollwuchs.

So bewegt sich der sehnlichen Strömung der Seele auf die Heimat zu eine sehnliche andre entgegen nach Ländern wärmerer Sonne und zarterer Lüfte, nach einem paradiesischen Reich der Mühelosigkeit und einer unendlichen freiwilligen Fruchtbarkeit des Bodens. Es ist ganz klar, wo die Herkunft der Dichtung zu suchen ist, wenn nicht das Zu-hause-sein des Autors im westlichen Archipel um Ithaka und Korkyros, nahe Sizilien und Kreta, uns schon dahingewiesen hätte: auf einer Insel, wie Ithaka selber war, bergig, steinig, karg. Diese Heimat mußte geliebt werden, weil sie die Heimat war, aber diese Liebe konnte das Verlangen nach holderen Triften nicht ausschließen. Von solchen aber hatte jener Inselmensch die Erfahrung, der ein Bauer war und ein Seefahrer.

Wenn der attische Triftenbewohner uns erscheint, der das Parthenon schuf und die Bilder der Götter, strahlende Triumphe einer ihrer seligen Körperlichkeit,

so haben wir kein Auge für die dürftige Berginsel, die nur wie eine zitternde Schneeflocke in der gewaltigen Schmelze der Unendlichkeit hing. Aber das Herz des Menschen, der auf ihr hauste, war nicht von Kristallhärte, sondern wächsern weich und gab immer dem Tauwind aus den ewigen Meeren nach. Diesem Sucher nach blaueren Golfen füllte sich die Brust mit Unendlichkeit, und darin füllte es sich wieder mit goldenen Eilanden immer reifender Früchte, – und so war's die Unendlichkeit, die sein Herz zu einer Frucht des Gesanges machte und seine Lippe blühen ließ von perlenden Versen. – Ach, die Philologen haben unermeßliche Weisheit darauf verwandt, die Autoren der Ilias und der Odyssee voneinander zu sondern oder zu verschmelzen. Sie befragten die abgestorbene Letter nach Auskunft und vernahmen nur ein Wirrwarr widersprechenden Geplappers; aber werft einen einzigen Blick ins Auge der glühenden Seele, und die einfache Wahrheit fährt wie ein Blitz heraus. – Was der Dichter der Ilias singt, ist die Tragik der menschlichen *Gemeinschaft*, äußere Schicksals-Tragik: „daß Schuld fortzeugend immer Schulden muß gebären", da aus dem Raube der Phoibos-Priesterin die Verhängung der Pest, die erzwungene Wiedererstattung der Chryseis, Diebstahl der Briseïs, der Zorn des Achilleus, Tod des Patroklos und des Hektor folgen. Aber der Dichter der Odyssee singt *Inneres* allein, das Glück der Heimat und die Dürftigkeit ihrer Enge, das Glück der Fernen und die Unseligkeit der Fernen, seltsam erscheinend in dem Bann des Helden, dem aufgegeben wird, das Volk zu suchen, dem Woge und Salz und das Ruder unbekannt sind.

Ein Volk, das jenem Dichter anscheinend fast unwahrscheinlich vorkam, – doch hätte der freie Seefahrer-

Bauer von Lemnos oder Kephallenia den verlangten glücklicheren Bruder jenseits der Alpen im unfreien Binnenlands-Bauer finden können. Wenn wir von ihm, dessen Auge durch Jahrhunderte-Knechtung nach innen ging wie des Tiers, dessen Geist zur Natur hineingepreßt wurde in das einzige Verhältnis des Nutzens, nicht ohnehin wüßten, daß er keinen Sonnenuntergang sehen kann auf sein unnützes Farbenspiel hin, so würde es uns der schwäbische Bauer Christian Wagner vermelden, der sonderbarerweise nicht wie sonst alle Schwaben Friedrich, der Friedenreiche, heißt. (Friedenreich war es ja wohl, was Odysseus suchte.) Die Inkongruenz seines bäurischen Charakters mit der vollkommenen Abstraktion seines Wesens mutet fast lächerlich an, da er aus der Natur wieder und wieder, bei aller zärtlichen Liebe zu ihren Gestalten und Gestältlein, nichts heraus, sondern immer nur wieder geistige Ideen hineinsieht, nämlich seinen Glauben an die Seelen-Wanderung, und dieses gestaltet in keinen volksmäßigen Liedern, sondern in wohlgewachsenen epigrammatischen Zweizeilern C. F. Meyerscher Art zu zierlich gemeißelten Gebilden wie Amphoren voll geistigen Weins:

Einsam wandelt durch den Wald ein Alter,
Um ihn schweben blau und goldne Falter.

Einstger Träume himmlisches Verjüngen
Schaut er hier in diesen Schmetterlingen.

Einstger Jugend selige Gedanken
Grüßen ihn aus diesen Rosenranken.

Einstger Kindheit unschuldvolle Wonnen
Winken ihm aus diesen Blumensonnen.

Seines Eig'nen freudiger Auferstehung
Schaut er zu von seiner Menscherhöhung.

Und ihn selber in geschloßner Haltung
Grüßt sein Einst als Auseinanderfaltung.

Und das ist so abstrakt wie Hebbel, der als Sohn eines Maurers gleichfalls bäurischer Herkunft gewesen sein wird. Die bevorzugte Paarigkeit der Wagnerschen Reimweise ist charakterisierend nicht für Formwillen, sondern für sinnfällige Gestaltung des Logischen: er formt gedankliche Schlüsse und reiht sie aneinander zur Kette des Gedichts, zu einem geometrischen Ornament paariger Motive, zum Epigramm aus Epigrammen. Hebbel liebte aus ähnlichen Gründen seines mathematischen Wesens das Sonett. –

Der Anfang des Wäinämöinen-Epos ist die See: Da der Lüftetochter ihr Dasein langweilig wird „in der langgestreckten Öde", so senkt sie sich

. . . auf des Wassers Fluten,
Auf des Meeres klaren Rücken,
Auf die freie Wogenfläche . . .

wo sie denn vom Sturmwind geschwängert wird. Sie hätte sich zu dem Ende auch auf Festland niederlassen können, aber so, scheint es, war dem Finnen das Wasser das ursprüngliche Element, denn der Sänger Wäinämöinen wird von der zur „Wassermutter" gewordenen Lüftetochter 700 Jahre lang in ihrem Leibe schwimmend herumgetragen, also mit Wasser genährt, bevor er geboren wurde. Und ihm gleich, mit Wasseradern gleichsam durchzogen, ist Kalewala, die Dichtung, und Finnland, der Wohnsitz Kalewas, des Ur-Riesen, nach Lönnrots Benennung. Für den Finnen also war das Wasser ein ganz andres Element als für den Inselgriechen, der sich mit seinem Eiland winzig hineingebettet sah in die ewige Umarmung von Himmel und Meer, während wir in den Buchten, Seen, Strömen, Wasserfällen und Bächen Kalewalas das geistige Ele-

ment ausmachen dürfen, das seinen mächtigen Körper belebt. Seine Geistigkeit, im sinnlichen Stoff ihrer üppig froh, ist Wasserfrische, Quellfrische, Humor, nur plätschernder Antrieb ewigen Wachstums; Flutsteigen und Flutebben werden der geregelte Rhythmus des Lebens, und der beruhigte Geist der Unendlichkeit steuert die leichte Barke über Stromschnellen und Untiefen in die weite Flächen-Stille der inneren Seen.

Dies ist Kalewala, eine von Bauern-Hand aus seiner Natur hervorgezogene Dichtung. Und in „Wäinämöinen alt und wahrhaft" sehen wir das mächtige Sinnbild ursprünglichen dichterischen Wesens: der Erschaffung innerer Welten durch Namen-Bann. Wir, wenn wir heut lesen: „Das Schauspiel dauerte sehr lange" und gleich die Bühne sehn in dem Rampenlicht, die geschminkten Figuren und das Dunkel des Logenhauses, wir haben vergessen, daß mit diesen ersten Worten der Lehrjahre Wilhelm Meisters schon eine imaginäre, eine ganze Welt der Gestalten und Schicksale ins Leben gerufen wurde, die ganze Theaterwelt mit dem einen Wort „Schauspiel", die Wilhelms Verlangen und Verhängnis war. Jeder Dichter ist Wäinämöinen.

Das deutsche höfische Heldengedicht ist nicht nur nach klassischem Maß kein Epos, sondern es ist wirklich keines. Man kann es Heldengedicht nennen; es ist ein Instrument seiner Zeit wie das höfische Lied und blieb beschränkt auf seine Zeit. Es ist Roman in Versen, ein formloses Ding echt germanischer Art, wozu auch gehört, daß es bei Wolfram und Gottfried seinen Stoff von Westen her empfing, der wiederum bei Wolfram ein ursprünglich germanischer – normännisch walisischer – und nur verwelschter ist. Wolfram, um bei ihm einen Augenblick zu verweilen, überragte seine

Zeitgenossen beträchtlich, was gleichwohl für uns nicht eben viel ausmacht. Denn mehr als fünf Sechstel seines formlosen Gedichts gehören seiner Zeit an, erfüllt von den Abenteuern der Tafelrunde und den tölpischen Knaben-Erlebnissen des Helden; was Wolframs Neuheit und Größe ausmacht, das Seelische des Helden, seine Beziehung zum Göttlichen durch den Gral, das nimmt nur ein paar hundert von den beinah 30000 Versen des Gedichts ein. Wolfram war kein Erfüller, sondern ein Ahnender; der Tag im Januar, wo, wie es heißt, der Frühling sich im Schlaf umdreht und ein süßer Hauch der Verheißung durch die Natur geht. Dieser Frühling brach uns an mit dem „Wilhelm Meister", dem ersten eigentlich deutschen Roman, der ein Entwickelungs- oder Bildungs-Roman ist, oder, wie ich ihn nenne: der Sucher-Roman. Sein Held, wie man einfach sagen kann, sucht sich in der Welt zurechtzufinden; er empfing das Leben als eine Aufgabe, es zu formen, mit allen Dingen sich auseinanderzusetzen, um dadurch zu werden. Er sucht Gott, oder den Sinn, oder sich selbst. Sein Verhältnis zu den Dingen ist ein leidendes, denn er nimmt sie nicht als gegeben, wie alle Welt, sondern als bestimmend für sich und als etwas enthaltend, was ihm persönlich gilt, Gott, den Sinn, oder ihn selber. Er ist also *festtäglich*; die Bindungen des Alltags gelten für ihn nicht, er hat Verpflichtungen allein gegen seine Seele; er ist ein Söldner Gottes und ficht für ihn den Kampf seiner Leiden. Die Andern leben das ihnen Gegebene; er hat sich selbst zu erschaffen. Sein Leben ist tragisch, daher fehlt ihm die Krise nicht, jedoch episch gerichtet, mit lebenerhaltender Tendenz und auch weniger akut als in der Tragödie, weil das Maß hier keine prädestinierende Vorstellung vom Leben ist, sondern das Leben selbst: der Sinn wird

den Dingen nicht gegeben, sondern ist aus der Auseinandersetzung mit ihnen zu gewinnen. Dies ist der Gehalt des „Wilhelm Meister“ sowohl wie des „Grünen Heinrich“ und des „Helianth“. Dieser ist interessant durch das außerordentlich epische Verhältnis zur Krise, da der Held durch ihrer mehrere hindurchgeführt wird, ohne eine einzige zu erkennen, bis ihre gesammelten Einflüsse in einer bedeutenden letzten sich offenbaren, woraus ihm nun erst die allerletzte, die eigentliche, seiner geistigen Natur gemäß innere Krise erwächst, in der sich die Wendung zum Guten vollzieht oder die Wandlung. Der Selbstmord, obwohl er unausgeführt bleibt, wird in der Idee vollzogen, und der Mensch geht als Neuer hervor, nur wieder, seiner eigenen und das heißt der Anlage der Dichtung entsprechend, ohne dies gleich zu erkennen, so daß eine Art Krisen-Nachgeburt nötig ist, um seine Erschaffung zu vollenden. Die intermittierende Krise Homers ist also hier das formbildende Element und die Dichtung ihrer Form nach ein Epos, obwohl dem Charakter nach Roman. Dies war es wohl, was den Autor bewog, die Bezeichnung Roman im Titel zu scheuen.

Wolfram ahnte die Zukunft der deutschen epischen Dichtung voraus und legte den Grund; hierin erscheint seine Neuheit und Größe. – Im Übrigen war er, wie schon gesagt, mit Gottfried und den Autoren des Nibelungen- und Kudrun-Liedes seiner Epoche verfallen, die, wie bereits an früherer Stelle von mir angedeutet wurde, keine wirkliche Kulturzeit war. Das Rittertum schwebte über dem unfreien, barbarischen Volk in der Luft; sein Ethos, seine Tugenden und Gesetze sind daher keine menschlich allgemeinen, sondern bloß ritterliche, Mut, Ehre, Höfischkeit und Vasallentreue. Allein das Element der Treue erscheint einmal

ins menschlich Tiefe, einmal ins göttlich Hohe gewandelt im Kudrunlied und im Parzival. Leider liegt es nun da wie dort verschüttet, wie die dämonischen Elemente des Nibelungenliedes, unter Fabelwust, Blutrünstigkeit, Waffentosen und Schädelspalterei, unter der ganzen, wilden oder gezähmten Kindlichkeit einer kulturblinden Zeit.

Ein bemerkenswertes Erzeugnis zwischen „Parzival“ und „Wilhelm Meister“ ist der „Simplizissimus“ Grimmelshausens, durch dessen wilde und rohe Abenteuerwelt sich nicht nur ein deutlicher Kulturfaden, sondern vor allem eine noch dumpfe, aber höchst lebendige Spannung des Suchens, Strebens, Tastens zieht. Als Goethe für „Wilhelm Meister“ den englischen Schicksals-Roman zum Muster nahm, hätte er gleich gut auf Simplizius, den er gekannt haben wird, zurückgreifen können, wie im Faust auf das Puppenspiel; aber Goethe tat nun nichts zweimal.

Der kühne und edle Versuch des „Messias“ mußte an der Gestaltungs-Unfähigkeit des Verfassers scheitern.

„Hermann und Dorothea“ wäre das klassische Epos *κατ' εξοχην*, wenn nicht, ich weiß nicht welcher gute oder ungute Dämon Goethe auch hier verhindert hätte, so ganz Hellene zu sein, wie er wollte. Die Form ist die durchaus antikische der Novelle in Versen, der leicht vom Tragischen gestreiften Krise, die durch das außerordentliche Ereignis des Salzburgerischen, vielmehr elsässischen Durchzuges durch die weltentlegene Stadt, durch die Erscheinung Dorotheas in der Lebens-Ungesundheit Hermanns herbeigeführt wird. Aber der idyllischen, bürgerlich-moralischen Welt fehlt zwar die immanente Weite nicht, aber die immanente Höhe oder Göttlichkeit, die bis zum heutigen Tage erstes Bedingnis der hohen Kunst, der wirklichen Dichtung ist. Damit wird

Goethes Gedicht nicht gewertet, sondern nur in seiner Form erkannt. Dem Dichter steht es frei, sich zu betätigen, wie er will; seine Freiheit wird immer nur eine vermeintliche sein und in Wahrheit gebunden sein durch den Willen seines Volkes. Aus dieser Gebundenheit durch den nationellen Genius wurden Dichter wie Balzac, Flaubert und Meredith zu Schriftstellern. Goethe war durch germanische wie durch hellenische Geburt zum Offenbarer der immanenten Transzendentalität dieser Völker bestimmt. Aber die Wesens-Gebrochenheit, von der er keineswegs frei war, die innere Zerspaltenheit zwischen den zwei Lebendigkeiten der germanischen und attischen Welt, zeigt sich darin, daß er es allemal versah, wenn er sich ganz nach der einen, seiner persönlichen, nicht nationellen Seite überlegte, wenn uns auch nur genaue Kenntnis der Formen den Fehler kundmachen kann. Denn seine beiden Stücke hellenischen Charakters gingen hervor aus dem Lebendigsein im apollinischen Wesen allein, und so wurden „Tasso“ und „Iphigenie“ Dramas und nicht Tragödien. Diese ist epischen Charakters mit intermittierender Tragik; jener tragischen Charakters mit epischem Verlauf der Krise oder ohne tragische Konsequenz. „Hermann und Dorothea“ sollte, wie mir scheint, das Experiment sein zur „Achilleis“, aber es ging nun, wie es auch häufig bei chemischen Versuchen der Fall ist: das Gelingen des Experiments erweist zwar die theoretische Möglichkeit, aber es fehlt irgend etwas zur praktischen Durchführung; und bei der „Achilleis“ fehlte denn Goethes Lebens-Genius, der heilige Instinkt, völlig, und wo alles Absicht war, mußte alles mißlingen. Das Epos, das Goethe wollte, blieb ungeboren in der Iphigenie. Diese Dinge auf diese Weise zu erörtern, ist erlaubt, weil in niemand der Formwille so tief und heilig lebendig

wie in Goethe war, und allein um Erkenntnis von dessen Vollbringen oder Scheitern handelte es sich hier für uns.

Genau hundert Jahre liegen zwischen der letzten und der wieder ersten epischen deutschen Dichtung von Belang, Goethes „Hermann und Dorothea“ und Spittelers „Olympischem Frühling“, wiederum hellenischen Charakters. Der „Prometheus und Epimetheus“ desselben Verfassers, eine bedeutende Dichtung, ist in seiner skandierten und rhythmisierten Prosa – einem einmalig gelungenen, aber zur Einmaligkeit verurteilten Erzeugnis – ein Zwitter von Epos und Roman. Und nun der „Olympische Frühling“ hat leider für sich nichts als die Größe seiner Maße und Anschauungen. Gedichtet ist er in – ich weiß nicht was, einem Ungetüm von Sprache, wie sie in ihrer steinichten Nüchternheit und ungesalbten Verstandhaftigkeit das durch und durch undichterische Produkt nur eines Schweizers sein konnte. Dem Autor, ihrem Erzeuger, fehlte, wie mir scheint, fremdes Blut, das seinen glücklicheren Landsleuten C. F. Meyer und jedenfalls auch Gottfried Keller nicht fehlte, der aus der deutschen Fichte einen wahrhaft hesperischen Goldsaft und Apfelduft hervorzog. Wenn ich, gleichviel an welcher Stelle, in den zwei Bänden lese:

Noch füllte schwarze Nacht die weite Welt, und kaum
Entstieg dem Horizont des Frühlichts blasser Saum,
Da rauschte nach dem Himmelsturm auf Flammenschwingen
Der Morgenvogel Phönix und begann zu singen:
„Zittjo! Es naht ein Feuer aus dem finstern Land.
Die Sonne war nicht tot, sie lebt, sie auferstand.
Ein strahlend Volk von Kriegern kommt vor ihr gegangen.
Wacht auf! wacht auf! des Tages Fürstin zu empfangen!“

usw., so dreht sich mir das Herz im Leibe um, der ich nicht weiß, wie ich das Durcheinander von Plattheit und Größe, Abstraktion und Sinnlichkeit, Phantasie und unlebendiger Schilderei, Skandierung und Rhythmenlosigkeit vereinen soll. Soll man auf Einzelheiten hinweisen? Auf das sinnlos vorechohaft im Reim hängende „kaum", auf den „entsteigenden" Saum und die Unsichtigkeit, den mangelnden Lebens-Sinn: „die Sonne war nicht tot, sie lebt", gut. Aber „sie auferstand"? So war sie also doch tot? Ein Dilettant mag derlei zusammenreimen, aber wozu brauchen wir Dichter, um die Bestandteile unserer Sprache zusammengeknetet zu sehn wie Rosinen und Mandeln im Pfefferkuchen? Dagegen der „Morgenvogel Phönix" eine entzückend lebendige und dichterische Erfindung ist. Das Schlimmste ist freilich die Rhythmenlosigkeit, die völlig tote, mechanische Skandierung und die Unmöglichkeit von Versmaß und Reimpaarung. Die Ursache davon ist die Länge des Verses im Verein mit dem Reim. Ohne ihn hätte der Dichter sich zur Rhythmisierung genötigt gesehn, da ihm sonst alles auseinandergefallen wäre; da er ihn wählte, seine rhythmische Unfähigkeit erweisend, mußte bei der Länge des Verses sein ganzes Augenmerk auf ihn, d. h. aufs Zustandekommen der Kuppelung gerichtet werden, und der Vers ward zu nichts als einem haltlosen Hingleiten, Hineinschlittern in den Reim. Wenn Wolfram, Gottfried und Werner ihre Kurzverse reimten, so schufen sie zunächst ein rhythmisches Gesetz, nämlich in dem unerbittlichen Wechsel von dreitaktig klingenden und viertaktig stumpfen Verspaaren, die, das Gefühl ablenkend vom Reim auf den Wechselgesang, die epische Wallung schufen, das wohltuende Auf und Nieder, Steigen und Sinken des epischen Atems. Was aber der Reim bei der Länge des

Spittelerschen Verses bewirkt, ist ein beständiges Hinbreiten und Daranpassen mechanischer Art, oder ein Öffnen und Schließen mit der Wirkung eines jedesmaligen Rucks, Aufenthaltes und einer Pause beim Reimschluß. Die ungereimte Zeile kann so lang sein, wie sie will, wenn sie Zäsuren hat, wie der Hexameter, die zum Atemschöpfen dienen, und die deshalb voll tiefer Weisheit in das ununterbrochene Fluten nicht regelmäßig mechanisch, sondern unregelmäßig natürlich eingefügt sind: der Mensch atmet regelmäßig nur im Schlafe; sobald sein Sinn gefangen, sobald er mit irgend etwas beschäftigt ist, wirkt dies auf seinen Atemgang, so daß er in unregelmäßigen Wenden die Luft lange sammelt und wieder entläßt, in einem Wechsel, den nicht der Wille des Organismus bestimmt, sondern die von außen bewirkte Spannung der Sinne. Ich bemerke, indem ich dies schreibe, daß ich gemeinhin keinen Atem in mir habe, daß ich selten tief schöpfend mich fülle, dann die Flut langsam entlasse, wobei ich mich in dies Entlassen, meiner Denktätigkeit wegen bewußtlos, so verliere, daß erst die völlige Atem-Not mich zwingt, neu aufzufüllen. So hat jedes menschliche Tun sein Atemgesetz, und das ist: seinen Rhythmus. Aber die zäsurlose Langzeile Spittelers nötigt mich, den Versatem anzuhalten bis zum Reim, lange genug, um die entstehende Pause zum Atemholen benutzen zu müssen, eine Regelmäßigkeit, die durch den unerbittlichen Wechsel von stumpfen und klingenden Endigungen, bei gleichbleibender Zeilenlänge, noch übersteigert wird in ihrer Unerträglichkeit. Wäre der Deutsche trotz größter Komponisten nicht ein so unmusikalischer Mensch, er hätte sich geweigert, nur einen Atemzug an dieses mechanische Bälgewerk zu wenden, wenn denn schon

ein Deutscher darauf verfallen war, es zu erfinden. Danken wir es unserm Genius, daß es ein Schweizer gewesen ist.

Wir müssen unsre Betrachtung der deutschen epischen Dichtung mit der Feststellung schließen, daß es ein deutsches Epos, das alle formalen wie gehaltlichen Forderungen erfüllte, bislang nicht gab. Es hat ein germanisches Epos gegeben, aber die verschiedenen Gründe, weshalb es für uns heute nicht mehr in Frage kommt, lassen sich verschweigen hinter dem Hauptgrund, daß es – Edda-Lieder wie Heliand – seine Form für sich hat, die sich nicht fortpflanzte.

Ließe sich aber nicht eine Fortpflanzung denken, ein Zurückgreifen auf den urtümlichen Stabreim? Meines Erachtens nein. Das gesamte Abendland ist durch die Wandlung des Christentums gegangen, deren ganze Tiefe sich in der Versüdlichung oder Romanisierung unseres Verswesens offenbart. Es muß daher als ursprüngliches Wesens-Element unseres germanisch-nordischen Lebens das Offensein gegen den Süden angesehn werden, vielleicht ein Offensein gegen die Fremde überhaupt. Unser Wesen, scheint es, bedarf der fremden Einflüsse; wir sind zunächst ein denkendes, dann erst bildendes Volk, weshalb wir uns, wie die Gotik erwies, weniger formschaffend betätigen wollen, als formumschaffend zu neuer, eigener Form durch den Gedanken oder das Denken. Die Gotik erwies es, indem sie nicht Form schuf, sondern Stil. Denn Form ist ein Festes, nach überall gegen das Chaos Begrenztes; aber die bildnerische Betätigung der Gotik war nur eine immer wiederholte Gestaltung des Stilwillens, die darin bestand, daß Unendlichkeit in Figur aufgefangen wurde, in der sie beweglich zu sehn blieb und zugleich einfließend

und ausfließend. Begrenzung ist da, aber die Grenzen sind nach überallhin geöffnet.

Aber auch bei angeborener Formlosigkeit können wir es nicht bewenden lassen, weil die Verarbeitung der romanischen und später der hellenischen Einflüsse den Form-Willen als ebenso eingeboren erweist. Unser Verhältnis zur Form ist nur anders als das aller andern Völker; es ist, wie ich sagte: die Abstraktion, der Gedanke steht uns dazwischen. Die Möglichkeit seiner vollkommenen Verschmelzung mit der Sinnlichkeit ist uns einmal gegeben: in der Musik. Da haben wir so hohe Vollkommenheit geleistet wie nur der Ägypter und der Grieche im Stein, der Romane im Gemälde, und wer hindert uns, einem Ferruccio Busoni zu glauben, daß wir erst die Anfänge gesehen haben? Habe er nicht recht für sich selbst, so habe er doch recht für die Zukunft! Aber es sind dieselben Lämmerlein, die uns freudig: Fortschritt! entgegenblöken, um uns, wenn wir vorüber sind, nachzuplärren: Vollendung! Ende ein für allemal! Wir haben, so autochthon etwas sein kann (und der Grieche war's durch und durch so wenig, wie wir es sind), das lyrische Gedicht geschaffen und den deutschen Sucher-Roman. Es hat Jahrhunderte gedauert, ja von Notker bis Goethe und George, bis wir den romanischen Einfluß verarbeitet hatten, und wir waren noch nicht fertig, als wir schon den zweiten südlichen, den hellenischen aufnahmen, durch den wir erst zu einem wahrhaft lebendigen Formgefühl gelangten. Und wenn wir uns fragen, wo für Tragödie und Epos die Wege des Weiterganges liegen, so ist die Antwort einfach genug. Die Darstellung der *Seele* als eines Unendlichkeit haltenden, eines werdenden, sich wandelnden Wesens ist für beide die innere Form. Daß unsre Seele ein solches sei, ist uns erst seit einem Jahrhundert

bekannt, und nur uns ist es das, sonst weder dem Russen, noch dem Franzosen, noch auch unsern Bluts-Verwandten jenseits der Ostsee und des Kanals. Hier liegt unsre Aufgabe, für uns, für die Weltliteratur, für das Abendland. Was nun die Tragödie anbelangt, so scheint mir eines zu sagen erlaubt, wenn man daraus nicht entnehmen will, daß ich die Zukunft der Tragödie darauf festnageln will. Was nämlich den urtümlichen, aller Welt eigentümlichen *Opfer-Gedanken* anbelangt, den wir in der abendländischen, insonderheit der germanischen Dichtung, kaum einmal gestreift sehn, der aber die Seele des russischen Volkes, wahrnehmbar bei Dostojewski, zu erfüllen scheint, so möchte ich es so sehen, daß die ungeheure Gestalt Christi ihn gleichsam – hinweggenommen habe und in sich verschlossen. Bei dem demütigen, durch Naturanlage wesentlich christlichen Volk der Russen durfte er aus seiner Immanenz zum Vorschein kommen, denn er war überall da, in der Literatur. Nun sehen wir zugleich unser sogenanntes Christentum zerblättern und den Osten schrecklich herannahn. Wir müssen ihm entgegengehn, wir müssen ihn aufnehmen als Freund, damit er uns nicht erdrücke als Feind. Und hier vielleicht erweise sich die Tragödie als Mittel, die Dumpfheit der Strömungen in helles Leben zu erheben. Ich muß es bedauern, auf die beiden Belege, die ich für einen Beginn in dieser Richtung privatim habe, nicht hinweisen zu können, zumal es, wie man zu sagen pflegt, der Zufall wollte, daß die eine der beiden Arbeiten einen russischen Stoff formte durch die Hand eines Dichters, dem keine Welt sonst so fern ist wie eben diese. Aber auch die Tragödie Kornfelds, die den Opfer-Gedanken gestaltet, wesentlich und nicht beiläufig, weist uns in diese Richtung.

Dem Epos andrerseits läge die Verschmelzung germanischer Übersinnlichkeit und hellenischen Formwillens in der Figur des Sucher-Romans ob. Der Schreiber dieser Zeilen darf auf den Beginn dieser Bahn in seinem „Parzival“ hinweisen, der für ihn den Traum Wolframs zur Wahrheit gestaltete. Wie weit es ihm gelungen ist, mögen denn Andre beurteilen.

STEFAN GEORGE

STEFAN George erkennen wollen, heißt, nach seiner Gebrochenheit forschen. Das Wort mag seltsam, und es wird in den Augen der Anbeter frevelhaft klingen. Wer aber die Wege, die ich in diesem Buche bisher gegangen bin, zurückdenkt, und wer gewahr wird, daß sie überall zu Gebrochenheiten hin- oder daran vorüberführten, den kann höchstens noch der Umstand befremden, daß Gebrochenheit hier, und zumal bei einer so großen Gestalt, als wesentlich bildend zur Erlangung der Erkenntnis von mir angesprochen wird. Und dies wäre denn zunächst zu erklären.

Tragik ist für uns ein gängiger Ausdruck des Alltags geworden; wir sind es gewöhnt, in Zeitungen den Sturz eines kinderreichen Arbeiters vom Gerüst als tragisches Ereignis bezeichnet zu sehn, – ganz so wie wir mit dem Worte *Kunst* hundert Dinge zu belegen pflegen, die mit dem Wesen davon nichts gemein haben als eine Zufalls-Ähnlichkeit. Unsere Sprache, die heute wie ehedem unvorstellbar reich an Leben ist in den Händen der Dichtung, weil sie da überall und zu jeder Stunde neu gezeugt und neu geboren wird, ist hinter dem Alltag zurückgeblieben, weil sie für ihn tot ist, ein Gerät, kein Organ; weil er nur sein Leben bedenkt, nicht das ihre; weil ihm alles genügt, was einen Zipfel von Möglichkeit der Handhabung bietet, während der Dichtung nichts genügt, außer was ganz und unwidersprechlich und einzig ist.

Doch ist der Fall des Arbeiters weiter nichts als ein Unglück. Der Begriff des Tragischen wurde abgezogen von der Tragödie. Die Tragödie ist ein Werk der Kunst, das vom Einen aus sich herausgestellt wird, und das vom

Andern von außen betrachtet wird. Folglich wäre das erste, noch primitiveste Erfordernis zur Bildung des tragischen Elements ein Wahrnehmer und Erkenner. Was dieser wahrnimmt, ist eine *Inkongruenz*, eine Nichtübereinstimmung, also ein Zwiespalt, die Wurzel des tragischen Empfindens. Noch war der Prometheus des Aischylos nicht tragisch in sich. Aber das Gefühl des Zuschauers war es, der die Größe der Titanenkraft und der Menschenliebe im Zustande der Knechtschaft sah; der die Nichtübereinstimmung empfand zwischen dem Sein und dem Schicksal, dem Wesen und dem Leben, und tiefer darin schon die Symbolik des ewigen Zwiespalts von Kraft und Unkraft. Daß von Anfang an der Chor da war, die Person des Zuschauers im innern Bezirk des Stücks, war eine feine Handlung des Griechen, durch die das immer noch äußere tragische Bewußtsein doch schon eingeschlossen wurde in die Kunstgrenze.

Mit einem Schlage jedoch ist das, was in engster, fester Umhürdung den Begriff der Tragik erfüllt, vollzogen, wenn der Mensch Erkenner seines eigenen Zwiespalts ist, gleichviel in welchen mehr oder minder bewußten Gängen seines Wesens. So ist Schillers Wallenstein Musterbild eines tragischen Charakters, weil er durch verkehrte Handlungen, die hervorgingen aus seinem Schwanken zwischen Kraft und Unkraft, sein unglückliches Ende selber herbeiführt. Er erliegt nicht der Feindseligkeit seiner Umgebung, sondern dem eigenen Feind in der Brust, der sich Gestalt schafft in den äußeren Feinden. Schuld ist deshalb ein unerläßliches Zubehör eines jeden Falles von wirklicher Tragik, wenn auch sein Fluidum so fein sein kann, daß es sich zu verflüchtigen scheint; aber ein Eingehen darauf würde uns ab vom Wege führen. Wenn der gotische Mensch die

ewige germanische Zerspaltenheit zwischen Kraft und Unkraft, zwischen den Reichen des geistigen und des sinnlichen Lebens in seinem Schicksal austrug, so war er bewußt sich kein tragischer, höchstens ein ringender Mensch. Aber in dem, was er bildete, in dessen unerlöst zwiespältiger Erscheinung, brachten Geist und Hände die Tragik zum Ausdruck, der er verfallen war, die in Wahrheit jedoch nur in unserer zuschauerhaften Einbildung besteht.

Tragik ist also mit Gebrochenheit noch keineswegs gleichzusetzen. (NB. es dürfte wohl klar sein, daß unter dem Begriff nicht etwa die Erscheinung eines „gebrochenen Menschen", eines sich aufgebenden, erledigten, vorzustellen ist, sondern eine Wesenheit, die einen Bruch hat, die also getrost die allermächtigste sein kann.) Gebrochenheit ist ohne Zwieträchtigkeit nicht zu denken; solche aber kann sich heilen oder erlösen, und dort nun, wo im tragischen Ringen die Unkraft siegt, dort erkennen wir die Gebrochenheit. Der Fehler in der Anlage des Menschen, um es so auszudrücken, wuchert, und um so beherrschender die Wucherung sich über Wesen und Leben ausbreitet, um so tiefer die Gebrochenheit.

Wenn wir uns die Idee eines nüchternen, vollkommen alltäglichen, nur für sein und seiner nächsten Umgebung Fortkommen lebenden Menschen machen, so ist derselbe nicht tragisch, soviel Unheil er über sich oder die Seinen bringen mag; aber er wird es im Augenblick der Erkenntnis, daß an solchem Unheil sein Leidens-Wesen schuld ist – das Böse, das ich nicht will, das tue ich –; und er erreicht die tragische Größe, sobald er vernichtende Folgerungen für sich daraus zieht. Der Spieler, der seine Familie zugrunde richtete und sich das Leben nimmt, hat tragische Höhe.

Andrerseits kann, wie ich gleichfalls andeutete, die Tragik Gestalt gewinnen in Taten oder Leistungen, unabhängig von Bewußtseins-Erkenntnissen. Und hier stehen wir schon im Bezirk des Künstlers.

Giebt es Menschen, die sich ohne Gebrochenheit denken lassen? Gewiß giebt es anscheinend ganz ausgeglichene, glückhafte Naturen, wesenhaft in einer mittleren Sphäre von sanfter Ruhe, vom guten Stern bewahrt vor zu rauhen Griffen des äußeren Lebens, denen ihre Arglosigkeit mit nichts zu begegnen wüßte; Naturen, bei denen geschwächte Vorstellungs-Kraft und Wirklichkeits-Erkenntnis die Schäden, die sie sich selber zufügen aus Verzicht und Opfer – denn Andern als sich selber zu schaden, sind sie im edlen Sinne zu schwach –, zart auflöst in ihr Lebens-Gefühl, in eben die Ausgeglichenheit ihres Charakters mit den Zufällen des Lebens oder dem Schicksal. Es kann ihnen nichts geschehen, was nicht richtig geschähe. Aber nur das geringste Übermaß an Lebens-Trieben, an Geist oder Leidenschaft, an irgendeinem Entfaltungs-Drange, verstrickt den Menschen in Schuld und Leiden, bewirkt den einen oder die vielen Brechungen, bewirkt am Ende die Tragik. Goethe hatte in seinem innerst untragischen Wesen die Glückswurzel einer sozusagen Ungebrochenheit seiner Gänze; was wir an vielerlei Brüchen an ihm wahrnehmen können, das bedeckt ihn so wie ein Monument mit Rissen und Sprüngen, und er ist wie ein Baum, dessen Hoheit und vollendetes Wesen Fehlerhaftigkeiten seines Wuchses unsichtbar läßt, – dem wertenden und mehr dem verehrenden, nicht dem forschenden Auge. (Erforschung ist nämlich nicht Wertung!)

Und es war deshalb nicht Wertung, wenn ich im ersten Satz dieser Darlegungen Stefan Georges Gebrochenheit feststellend quasi vorwegnahm. Allein ich

sehe, daß er ein Mensch ist und an Leistungen höchsten Ranges; folglich müssen Brechungen vorhanden sein wie Tragik. Denn das ist Gesetz -- das von Christi Ausnahmeerscheinung bestätigt wird —: daß, je größer die Übermaße, die Gebrochenheiten um so größer sein müssen. Nichts in uns ist, das nicht auf Kosten eines andern wäre. Wenn aber der Anbeter, unter Zugeständnis dieser Gesetzlichkeit, in seinem Fall wieder die Ausnahme erkennen will, bei höchstem Maß der Kräfte-Entfaltung kein Übermaß, sondern ebenso hohe Ausgeglichenheit, so dienen uns die Früchte des Wesens, um zu erkennen und zu beurteilen, ob jener im Recht ist.

Die blume die ich mir am fenster hege
Verwahrt vorm froste in der grauen scherbe
Betrübt mich nur trotz meiner guten pflege
Und hängt das haupt, als ob sie langsam sterbe.

Um ihrer frühern blühenden geschicke
Erinnerung aus meinem sinn zu merzen
Erwähl ich scharfe waffen und ich knicke
Die blasse blume mit dem kranken herzen.

Was soll sie nur zur bitternis mir taugen?
Ich wünschte daß vom fenster sie verschwände.
Nun heb ich wieder meine leeren augen
Und in die leere nacht die leeren hände.

Anmerkung: Zur Vermeidung von Mißverständnissen werde ich, um das zu bezeichnen, was uns gemeinhin hellenisch, auch klassisch heißt, das Wort apollinisch verwenden, in dem es am genauesten die Vorstellungen des Einklangs oder des Synthetischen, der schön geordneten, sinnlichen Bilderscheinung deckt.

Das obige Gedicht scheint, wenn wir nur seinen Schwermuts-Gehalt abziehen wollen, von apollinischer

Art zu sein. Sinnliche und seelische Welt haben Einklang gefunden; die Ordnung ist musterhaft. Eine Idee ist unmittelbar Gestalt geworden in Sprache und Stoff; in einem Stoff, der der einfachste ist, und in einer Sprache von edelster Eurhythmie. Jede Zeile schwillt innerlich von Gesang; es ist so viel Bewegung in dem Gedicht, wie seinem Lebens-Gehalt entspricht. Der Körper, ganz erfüllt, nur strahlend von Seele, scheint ohne Bedrängnis. Er lebt in seiner Traurigkeit ruhig, ausgeglichen, schicksalsgefaßt . . .

So scheint es auf den ersten Blick. Eingenommen von der Stete und Festigkeit jeder Verskolonne, werden wir von den letzten zwei Zeilen nur wie von einer sachten Bewegung nach oben angemutet, wie von dem Zucken eines erst unsichtbaren Fittichs. Aber schauen wir achtsamer zu, vom Ende zum Anfang zurück, so wird uns das Ende langsam zum Anfang, zur Wurzel des Ganzen, zum Antriebs-Ursprung; und auf einmal entströmt den zwei Zeilen ein Leben, das nun weithinaus sich ergießt über das, was wir als die apollinische Form des Ganzen erkennen wollten; und ihre Kraft ist so stark, daß nun sie zur formgebenden wird, und was erst apollinisch schien, sinkt herab zum Wert von Gestaltung. Das Gedicht ist noch klassisch-gestalt, aber das Maß seiner Lebendigkeit, d. i. die Form seines Wesens, ist ein ganz andres und ist unverkennbar germanischen Ursprungs.

Daß dieses der Fall sein mußte, war freilich von vornherein klar, denn George ist einmal Deutscher. Und was in diesem Gesang gestaltet wurde, ist ein tragisches Erlebnis der tiefsten Art.

„Was soll sie nur zur Bitternis mir taugen?" Der Dichter liebt, und er erkennt die Ungutheit, die Unfruchtbarkeit seiner Leidenschaft, die ganz Bitternis

geworden ist. Das Leben aber, so ist seine apollinisch gerichtete Satzung, soll kräftevoll sein, zeugungsfähig, und folglich muß ausgereutet werden, was stört. Davon entfließt in das Gefühl die tragische Wirkung. Liebe, auch die bitter und belastend gewordene, bleibt Liebe, und so muß er schwanken zwischen den beiden Gewalten in ihm, Gesetzes-Kraft und Liebes-Kraft. Da siegt, höchst und vollkommen tragisch, die erste, und der Mensch vollzieht den Selbstmord seiner Leidenschaft. Da das schöne, kranke, bittere Leben geknickt ist, so ist Unseligkeit des überlebenden Mörders die Folge.

Hieran ist so nichts mehr apollinisch, daß man irre werden möchte an dem noch haftenden apollinischen Glanz der Gedichtfigur. Es scheint ganz klar, daß sie gotisch hätte sein müssen. Ja, ihr Charakter hat in der Tat etwas Beunruhigendes für uns, und allerdings – das ist der kaum geheime Reiz des Gedichts. Die Tat erscheint uns grausam, aber notwendig, jedoch von heißester, gewaltsamster Bewegkraft. Wir würden uns leichter fühlen, wenn wir diese sich hätten entladen sehn, und schon erkennen wir eine unheimliche Bedrängnis des Gedichts, das nicht das seiner Lebendigkeit entsprechende, sondern ein von andrer Seite ihm angezwängtes Maß hat. Aber ist das nicht Gotik? Sinnliche Leidenschaft und sinnlicher Stoff nicht von innen heraus belebt und beseelt, sondern vergewaltigt von einem Gesetz der Form, ja nur benutzt, um den übersinnlichen Willen auszudrücken?

Das Gedicht scheint zu ruhen, aber es zittert am ganzen Leibe. So wie die kranke Blume im Frost nahen Todes, zittert es auch. Es ist so schütter wie ein gotischer Prophet, der innerlich rasend ist vom Sturmwind Gottes, dessen Wesen ihn beseligt, dessen Maßlosigkeit ihn sprengt. Das Apollinische, wie man sieht,

blättert immer mehr ab, und kaum eine dünne Eihaut ist noch gewahrsam.

Und über das geheim-offenbare Beben hinaus, brechen nicht sichtlich innere Flammen aus breiten Rissen? Risse, vom Bildner verpicht mit einem scheinbar härtesten Stoff, doch falsch bemessen für die Glut der Flammen. „Erwähl ich scharfe Waffen, und ich knicke ...“ Wie, das einer kranken Blume wegen? Das ist ja nicht Härte selbst, das ist nur die Geste der Härte und das Pathos der Härte. Und Geste reckt sich aus dem Schein höchster, kältester Achtlosigkeit: „Was soll sie nur zur Bitternis mir taugen?“

Es ist gar keine Einheit in dem Gedicht. Die schwache Blume ist ein Sinnbild viel zu geringer Gestalt für eine äußerste Leidenschaft, und die Worte: „Erwähl ich“ usw., die über dem zarten Blumendasein wie eine Axt schweben, entsprechen ganz dem zornigen Schwung einer Dämons-Hand, die gegen den eigenen Leib wüten muß. Die innere Empörung war so groß, daß Gestalt ihr nur durch ein Übermaß von Bändigungen zuteil werden konnte, da sie jeden außer den unbedingtesten Zwang zur Formlosigkeit zerrissen hätte. Nur Unmaß konnte über Unmäßigkeit triumphieren: die Folge ist der Bruch. Was sich kundgeben sollte, war ruhige Objektivität der Anschauung, aber was sich kundgiebt, ist die Geste unfreiwilliger Eisigkeit: „Was soll sie nur ...“, die den Überschuß der Spannkraft auffing. Die Inkongruenz, überdies unwillkürlicher Art, dehnt sich über die tragischen Grenzen aus in die des Humors, dessen Wesen Überspannung der tragischen Grenzung ist, und die Parodie liegt nahe:

... Wo emsig er zu seiner Kinder Heil
Die kranken Blumen knickt mit scharfem Beil.
Dann sägt er von den überlangen Gräsern ...

Die tragische Melodie wurde hier auf einem verstimmten Instrument gespielt.

Georges Geste ist seines Wesens Stigma. Der Blinde hält sie für Freiwilligkeit, angenommene Steife, Kothurn oder dünkelhafte Gesalbtheit; er sieht sie von außen angelegt wie einen Purpur. Der Sehende erkennt, daß sie immer nur die Stelle eines Durchbruchs bedeckt; daß sie Not ist; ja, daß sie die Fortsetzung eines Sprachlos-Werdens ist, ganz so wie dem täglichen Menschen, dem in höchster Empörung die Worte versagen, nur die achselzuckende Geste bleibt. George aber ist immer und allemal vor einem Versagen der Sprache. Immer ist sein Ringen um die letzte Erfüllung des Wortes so kühn, daß die Ruhe erst beim Versagen der Kraft eintritt; dann muß entweder das Wort genügen; oder das Wort muß gehorchen, es wird in die Form gepeitscht, in den Rhythmus geknickt, gebogen, zerstückt; oder es zerflattert auf einmal zur Geste. Leid wird Pathos, Gesang Gebärde. Weil er aber zu dieser Wesens-Not auch ein Not-Wissen darum hat, so hat er sich von vornherein mit Geste bewaffnet; er hat wie Tell immer noch einen zweiten Pfeil im Köcher. Die Geste ist seine Rüstung gegen sich selbst, ist seine Zuflucht vor sich selbst, ist die gleiche, die aus der ganzen Masse gotischer Bildwerke zahllos und erschütternd auf uns zukommt.

Wenn wir nun das, was wir als einen letzten, an der Gedicht-Figur stehen gebliebenen Rand apollinischen Strebens erkannten, erfassen wollen, so müssen wir uns doch bekennen, daß, was so schwach aussieht, nur die Erscheinung ist; daß aber, was die ursprüngliche gotische Bewegung in ihrer Maßlosigkeit und Unaufhaltsamkeit allein dämmte und dämpfte, eben das apollinische Wesen war, das sich in dem heroischen Kampf aufrieb und

verflüchtigte. Wurde aber das Germanische als das Ursprüngliche erkannt, das Hellenische als Einfluß, so ist auch damit die Stelle seiner Verankerung im Wesens-Ganzen des Dichters gegeben, nämlich in seinem Bewußtsein als Wollen und Neigung.

Hellas ewig unsre Liebe!

So heißt es bei George. Wir lieben, was wir nicht haben oder nicht sind; wir sehnen uns nach dem, was wir sein möchten. George hätte die Tatsache, daß er Hellene nicht ist, nicht unumstößlicher aussagen können als dadurch, daß er Hellas liebt. Germanisch, gotisch, tragisch sein Wesen, apollinisch Streben und Neigung. Daß er diese Richtung seines Bewußtseins haben mußte, ist natürlich, da um die Zeit seiner Geburt die Winckelmannschen Ideale von Schönheit und Maß noch unumstritten die höchsten waren; wer Bildner war und einer ordnenden, lösenden Kraft bedurfte, konnte sie nur dorther beziehen.

Nun deckt sich der apollinische Begriff freilich mit dem hellenischen keineswegs; leer bleibt in ihm kein geringer Raum, der von dem ausgefüllt wird, was wir das Dionysische nennen. In ihm, seinem Verlangen nach Rausch, Untergang, Vernichtung, Zügellosigkeit und Nacht – da am Ende des bacchischen Zuges der Wagen des Hades nachrollt –, stellt das sinnliche Element sich in seiner Ohmacht vor. Aber wunderbar zu sehen ist nun ein letztes Glück des Dichters, das er in der Hingabe an dieses Wesen erreicht. Er überläßt sich ihm selten genug; gelingt es ihm aber, sich der gotischen Haft zu entwinden, unterzutauchen, zu verbrennen im Feuer stofflicher, leiblicher Gewalten, so steigt er in den von innen gewonnenen Maßen des Gesangs krampfloser, mäßiger, gebändigter wieder auf. Andrerseits ist allerdings zu sagen, daß, was für den Dichter ein Glück

zu sein scheint, es nicht allemal, ja nur selten für das Gedicht und für seinen Leser ist. Die dionysischen Taumeleien sind Georges schwächste Gedichte, und so scheint es allerdings ein Sichgehenlassen zu sein, in das er sich nicht willkürlich ergießen durfte, sondern das er sich abringen mußte; er war verurteilt zu seinem germanischen Wesen, und wie sehr er es war, sieht man hier wieder begründet.

Ein kleines Wort vor dem Weitergehn. Wir beschäftigen uns hier mit höchsten Dingen der Lebendigkeit, jedoch auf gedanklich ableitende Weise. Nun ist aber im Gedanken-Reich alles hart, klar umgrenzt und bestimmt, während das Wesen des Lebens ein unablässiges In- und Auseinanderfluten, Sichverschieben und Sichvermengen, Dehnen und Zusammenpressen der verschiedensten Strömungen ist, wo eine jede ihren Namen verliert mit der Gedankenschnelle, mit der sie in andrer Gestalt verschwindet. Es führt uns infolgedessen jeder Schritt, den wir zum Vorteil der Erkenntnis tun, ebenso weit ab von der Wirklichkeit des Lebens; wir können sagen, was dem Gedanken dient, dient dem Gefühl des Lebens nicht. Wo der Gedanke die nötige Sonderung und Ausschließlichkeit vollführt, da stehen dem Leben immer noch viele Möglichkeiten offen; denn es läßt sich nicht beschränken. Darum, wenn wir denken, so führen wir eigentlich nichts als einen verzweifelten Triumph aus über die Wirrnis der Lebens-Welt; aber siehe da, die großen Könige, die wir stolz und gefesselt hinter unserm Wagen schreiten glauben, gehen da so stolz unbekümmert, als wären sie durch Zufall des Weges geraten, und sind übrigens völlig andre, als wir meinen.

Und eine zweite Fehlerhaftigkeit stiftet Unheil zur ersten. Die Zahl unsrer Begriffe und der sie bezeich-

nenden Worte und Wortverbindungen ist überaus gering. Ich muß mit den dürftigen paar Termini von Wesen, Form, Gestalt, Charakter, Streben, von germanisch, gotisch und apollinisch, Bewußtsein, Un- und Unterbewußtsein, mir ein Arsenal halten, um eine Heerschar von Gedanken zu kleiden und zu waffnen, und ich wüßte nicht, wohin ich käme, stünden mir nicht die dichterischen Mittel der Bilder und Vergleiche zu Gebote; aber so muß ich eine unermeßliche Mühe darauf verwenden, nicht – klarzumachen, was ich meine, sondern erst das Gemeinte klar zu umreißen, so daß man, wenn ich Form sage, nicht an Formales denke – was Gestalt, Erscheinung, Figur heißen kann –, sondern an geformtes Leben nur. Bei alledem ist am Ende das Widerwärtigste, daß ich, um verständlich zu sein, nicht anfangen kann wie der Dichter, von mir aus und von Grund aus, einfach aus dem Nichts, sondern daß ich an die Termini gebunden bin. Denn wir können schlechterdings nichts erkennen, was wir zum erstenmal sehn, und die Termini sind uns die Erinnerungsbilder, die uns durch Vergleichung das Neue erraten lassen. So kann ich auf das, was ich in George vorhanden glaube, nicht hindeuten, ohne auf etwas zu weisen, das vor ihm da war, ein Allgemeines, fest Erkanntes, in dem es sich spiegelt. Dies Allgemeine, nämlich der Terminus, war auch wieder kein Ursprüngliches, sondern wurde nur abgeleitet von einem Besonderen, das man kollektivierte, dadurch zur Erstarrung brachte, abtötete. Aber das Neue in George ist als solches wieder ein höchst Besonderes und zugleich Lebendiges, und all seine Lebens-Gliedmaßen zücken über das Prokrustes-Bett des Toten so hinaus wie die Besonderheits-Glieder über das des Allgemeinen.

Gut, und so wäre es gesagt. Wolle man nur eingedenk bleiben, daß, womit wir uns beschäftigen, die Dichtung, ursprüngliches Leben der Sprache ist, aus sich heraus gegen nichts hingewandt als gegen sich selbst; daß aber die Art, wie wir uns damit beschäftigen, nichts von Unmittelbarkeit an sich haben kann, sondern Zweckmäßigkeit ist, ein Sichbehelfen, gleichsam ein ständiges letztes Sichaufrechterhalten vor der Ohnmacht. Und seien wir denn vergnügt, daß wir so doch uns immer ein wenig nutzen, dem unangreifbaren Leben jedoch keinen Schaden tun. Denn „selig ist es in ihm selbst".

Das eingangs zitierte Georgesche Gedicht wurde aus verschiedenen Gründen von mir ausgewählt, vor allem aber wegen seiner dreifachen Beispielhaftigkeit; nämlich erstens für den Ausgleich der Spannkräfte – den es allerdings nur streckenweise verkörpert –, für jene, George eigentümliche, höchste Erfülltheit, Lebens-Geladenheit oder auch Gedrungenheit des Sprach- wie des Gedicht-Leibes; für das innere Erbeben nicht aufgelöster Spannungen sodann, die vielen seiner Gedichte so wie dem zitierten jenen Reiz der Lebendigkeit, das Beunruhigende, Quälende, eigentlich Gotische verleiht; jenen Schein eines leidenden Wesens, dessen Abgeschlossenheit wir nicht helfen können; oder einfach das süß-bittre Gefühl, das in uns aufsteigt bei der Betrachtung eines geheimnisvollen, wie wir von Leben durchwühlten, aber uns unbekannten Lebewesens, des Meeres, des Waldes, des Sturzbachs, deren unaufhörliches Bewegtsein uns rastloser vorkommt als das unsre und uns quält. Denn wir werden einmal im Tode still, aber so wie Wald und Bach und die See, so sind diese Gedichte: immer; wir fühlen sie in ihrer Ewigkeit, die als unendliche

Lebendigkeit vor uns war und nach uns sein wird, immer bebend von Dasein. Diese, allem dichterischen Wesen von Belang eigentümliche Erscheinung ist mit Georges schönsten Gebilden am leisesten, doch vernehmlich verbunden, und ihre Großheit drückt sich eigentlich darin aus. Wenn es auch genug der erlesenen Gebilde bei ihm giebt, die ähnlich Mörikes „Früh im Wagen“ eingehüllt schweben in eine Wolke *höheren* Lebens, so hat die Kunst Stefan Georges, möchte ich sagen, eine Bewegung in solcher Richtung nicht nötig. Was durch souveränen Einfluß, einfach durch Gebrauch gleichsam seiner lebens-flutenden Persönlichkeit Goethe erreichte, und nur dann erreichte, wenn das Glück mit ihm im Bunde war, das ist die durch ständige Ballung erlangte, ständige Wesensart des Georgeschen Gedichts: so reif zu sein von Leben, daß kein Raum ist für Symbolik; es ist, wie bei der Frucht, alles Gehalt; es ist wie beim Marmor, überall Kristall; Ganzheit menschenhaften Lebens, worin Sinn und Seele, Geistigkeit, Leiblichkeit und Übersinnlichkeit zu der flutend festen, in ewigen Übergängen unwandelbaren, in jedem Gang von allen Strömen durchspülten, unaufhörlich sich trennend unzerlegbaren Einheit gedieh, die das Werk eines Gottes zu sein scheint.

Die letzte Form der Übermäßigkeit, Mißlungenheit, Rissigkeit oder Brüchigkeit beschließt die drei, von denen natürlich die letzten beiden als Mischform oft genug vorkommen. Dies sind die drei Formen der Georgeschen Dichtart. In seinem überreichen Werk ist die Zahl der vollkommenen, ausgewogenen und ausgeordneten überaus groß, hinübergehend zu den nicht geringer zu wertenden, von Lebens-Gluten umzitterten, und den über-geladenen, die sich zu schütteln scheinen

in der Unerträglichkeit eines Drucks oder bis zur Groteskheit halb gebändigt aussehen und doch überschäumend sich gebärden. Dazwischen stehen die brüchigen, die aus ihren Nietungen immerdar fallen wollen, oder die wie schlecht gebrannte Gefäße mit Sprüngen bedeckt sind. Da sind die Mundvollen zu nennen, die an ihren Worten kauen, und die der fletschenden Grimasse; die von Pusteln der Stil- und Geschmacklosigkeit Entstellten, die abstrus und grotesk, vor Tiefsinn banal sich Verplattenden oder Verrenkenden. Immer aber ist, was als Antrieb solcher Wirkungen und Fehlgriffe sich offenbart, ein Überdrang des germanischen, übersinnlichen Elements, welches die apollinischen Einflüsse, anstatt sich von ihnen bändigen zu lassen, mit sich riß in die Überschwemmung, da nun die geblähten, gedunsenen Leiber, in Wahrheit entseelt, dahin wirbeln, weil sie abgewürgt wurden von dem hinzugestürzten Dionysos-Element, das sich in Sinnlichkeit bis zur Tierischkeit berauschte. Sinnenhaftigkeit wurde zu Raserei und entlädt in Überleibern die Überkraft, indem das Verlangen, äußerst die Leiblichkeit anzufüllen, d. h. ganz ungemein zu versichtlichen, fehlgreift, Knochen giebt für Struktur, dickes Fleisch für Kontur, Saftspritzen für Blutfülle, Schnauben für Atemkraft, Augenrollen für Majestät, den geleckten Speichel für Demut, und sprachlos und sinnlos endlich nur noch die Geste.

Ehe wir uns nun zu dem Punkt hinbegeben, auf den all diese Zwiespalte und Erlösungssüchte, die Ballungen und Entladungen in ihrer Gesamtheit hindeuten und münden, nämlich zu dem Krisenhaften seines Wesens als beständiger Folge von Krisen, worin wir den Ausgangs- und Kernpunkt seines Werdens und Seins zu

erblicken haben, noch ein abschließendes Wort über die Georgesche Gedichtfigur.

Wir finden dieselbe auch in ihren lautersten, vom Ringen des Charakters gereinigten, in Schöne von Charakterschatten befreiten Erscheinungen unverkennbar unterschieden von allem, was sonst Lyrik ist, in einer besonderen Vers-, Reim- und Strophen-Art, in deren Bau apollinisches und gotisches, südliches und nordisches Wesen sich vereint zu jener erstaunlichen Hallenhaftigkeit und Gewölbtheit, die eben sie einzigartig macht. Man möchte es mit einem Wort festlegen, indem man sagt, sie seien starrer als alle andern, und besser noch wäre: schwerer. Erinnern wir uns an Platens wie an Mörikes, an Lenaus wie an Hebbels, an Annettens wie an Goethes schönste Gebilde: ihnen allen eigentümlich ist eine letzte Leichte und Beweglichkeit, die sie über George erhebt; die ihre leichteren schweben läßt und noch die schwersten hangen, wie die Melonen, an einem unsichtbaren Gerank. Und ihrer die höchsten haben die unerreichliche Festigkeit der Gestirne, die wir im Raum schwebend wissen, obwohl sie zu stehen scheinen.

Leichtigkeit aber wie Beweglichkeit bei all jenen haben ein und denselben Ursprung der Unzulänglichkeit oder Unerfülltheit. Ganz zu schweigen von den erkennbaren Lücken, Hohlstellen, Verschlackungen, von denen die wenigsten frei sind, übersehenen Punkten der Bildwerdung, hat das einzelne Wort bei ihnen nirgend die Unerbittlichkeit oder Unumstößlichkeit des Georgeschen, das in seinem Stahl und der Verschmiedung mit seinen Nachbarn nur bei Hölderlin seinesgleichen sucht. Den Grund aber finden wir in einer höchsten Mitarbeit des Bewußtseins des Dichters (deren Urwurzel wieder späterhin erst entdeckt werden kann).

Bewußtheit aber, das will sagen, daß bei keinem der Andern, mit Hölderlins Ausnahme, die eigentliche und ganze Absicht beim Entstehen des Gedichts so hingerichtet war auf es selbst und nur es. Gewiß war jeder der Andern sich aufs tiefste bewußt, daß er dichte; doch hieß das nur, daß er jetzt seine Natur erfülle; und so fallen ihre Gedichte im Allgemeinen unter den Begriff des *Gelegenheits-Gedichts*, d. h. eines Wesens, das in einen höchsten Augenblick des Daseins so viel an Lebens-Kraft, an Erinnerung des Vorseins und Ahnung des Nachseins hineinrafft, wie seinem Maß zu fassen entspricht. Also nicht gemeint sei mit Bewußtheit eine bewußtere Art der Kunstgestaltung, des Hämmerns, Bosselns, Einpassens, wie wir sie bei Meyer oder Platen zu gewahren glauben, denn auch diese erfüllten, mit erhöhter Verstandes-Betätigung, auf ihre Weise nur ihr Amt; sie behorchten und regelten nur wissender, absichtlicher ihren Instinkt, dessen sicherer Bahn jene Andern sich vertrauensvoller überließen; von dem sie sich tragen ließen wie der Reiter vom Saumtier im Nebel. Aber George trägt seinen Instinkt, er zwingt ihn, in jedem Augenblick jedes Gedichts die einmal erkannte Pflicht seines Lebens zu üben: das Gebilde.

Allzeit es wissend, allzeit nur Diener zu sein oder Mittler zwischen dem Gott und dem Gebild, zu leben nur um des Gebildes willen: das ist seine Art, die ihn von Allen unterscheidet. Das Gesetz seines Lebens ist, Bildner zu sein; nicht zu bilden, weil er lebt; sondern damit die Gebilde seien, damit Kunst sei in der Welt, ist er so beschaffenen Lebens. (Auch Hölderlin steht in dieser Beziehung noch anders da, wie nicht erklärt zu werden braucht.) Immer also ist seine ganze Bewußtseins-Kraft, und wäre der Gehalt des Gedichts noch so vernichtende Rauschtrunkenheit, auf dies Wachsen

Gottes aus seiner Lende, auf dies Werden des Bildes gerichtet; er nur ist, daß es sei.

Daß der Unterschied von Andern gleich hoher Beseelung und Würde ihres Amtes im Bewußtsein liegt, dürfte hinlänglich klar geworden sein. Doch wird George allerdings, da sein ganzes Leben verschworen ist auf das Gebild, zum beständigen Architekten seines Lebens, auf diesem Umweg. Er baut ein neues Glied seines Lebens-Baus in jedem Augenblick, wo er bildet. Der Plan war von Anbeginn fertig: leben gleich bilden; das war Idee, Grundriß und Aufriß, vom Schicksal empfangen, in Auftrag genommen und begonnen.

Es wird nun nicht ganz falsch sein, wenn wir das nur zufällig Augenhafte, das den gebrauchten Vergleichen vom Bilden und Bauen anhaftet, zur Charakterisierung der Gedicht-Figur abheben. George baut seine Gedichte auf einem Grund auf, mauert sie, steinemetzt und verwölbt sie. -- Da steigen in uns die Lieder Goethes wie schöne phantastische Vögel auf, hinein sich ins Blaue singend, und wenn sie verschwunden sind, duftet die ganze Luft nach dem Zauber. Schwalbenschnell kommen sie zu uns hereingeschossen, wie die Turmumseglerin über unserm Haupt hinweg in die Torfahrt saust, blitzender freudiger Augen, und wenn aus dem Dunkel hinter uns das Zwitschern ertönt, so spannt sich der ganze Raum im Glück ihrer klingenden Freude. (Aber nun, das Lebendige ist von solcher Art, daß es sich mit allem Lebendigen vergleichen läßt. Das ist Phantasie: ihr Wesen ist ein unendlich wechselnd vertauschendes Schalten mit Erinnerungs-Bildern, und indem ihrer eines oder zweie auf der Vorüberflucht haltbar gemacht werden, entsteht Dichtung.)

Gäbe es von George weder jene wolkig entstürzenden, noch jene schwebenden, rieselnden, verhauchenden, wie

Taufall, wie Tränenfall flüchtigen Dinge? Aber diese sind nicht maßgeblich; die eigentliche Figur ist die romanische, Mischform aus Süd und Nord, heimisch bei uns lange vor George, aber von ihm zu einziger Gültigkeit und Vollendung gestaltet. Eine nicht vorgotische, sondern nachgotische Romanik, da der Süden nachträglich die gotische Senkrechte brach und durch Wölbungen in die schwere Wagrechte band. Denn so betont die senkrechte Gliederung in ständigen Wiederholungen scheint, hält ihr ein starkes wagrechtes Beruhn, Lasten, allzeit die Wage; und vor allem deutlich wahrnehmbar sind die gedrungenen kurzen Rundbogen und Verklammerungen, fern jenes unaufhörliche Steigen von Parallelen, die endlich nur ihr Zusammentreffen in der Unendlichkeit vorwegnehmen und sich zueinanderneigen wie Liebende. Kurz, gedrungen, stämmig ist das Wachstum, und eine Ausnahme bildet vielleicht nur das Vorspiel zum „Teppich des Lebens", in dessen immer wiederholte senkrechte Gliederung so viel Unendlichkeit sinnlichen und übersinnlichen Lebens von oben hereinstürzt, daß, was sich schließen will, immer wieder sich öffnen muß, und so wird alles ein Steigen und Stürzen, Strahlen von oben und Strahlen von unten, vierundzwanzigmal vier Strophen oder Hallenschiffe, eine Münsterflotte im Ozean.

Indem ich nun an das Krisenhafte bei George erinnere, das ich weiter oben erwähnte, und bei dem die Erkenntnis des Werdens einzusetzen hat, wird es nötig sein, daß wir uns zuvor mit zwei andern Dichtern beschäftigen, zwischen denen George mittenin steht, Teilhaber am Wesen des Einen mit seinem Wesen, Unwollen oder Müssen, an dem des Andern durch Neigung und Wollen. Es sind Dante und Hofmannsthal. – Und zuerst zu jenem.

Eigentümlicher- und doch erklärlicherweise giebt von den uns erhaltenen Dante-Bildnissen jedes nur einen Teil seines Wesens, keines das ganze zu erkennen. Da nun Dante nicht so beschaffen war, daß zu große Mannigfaltigkeit seiner Natur oder gar Wechsel des Ausdrucks die Ursachen sein konnten, so läßt sich nur schließen, daß Geheimhaltung der Grund war: er überließ den Künstlern, von denen nur Giotto sein lebendiges Antlitz sah, nur die Linien, die es bestimmten; das Leben zu verleihen, überließ er der Wahl eines Jeden, und sie lasen es aus seiner poetischen Hinterlassenschaft in die Züge hinein. Dante muß allerdings der innerlichste, der nach innen gewandteste Mensch gewesen sein; was er von sich sehen ließ, ging in der riesigen Maske seiner Werke unkenntlich verwandelt; aber die Ursprünge, das Werden behielt er für sich.

Das meistbekannte Bildnis, die Büste von Donatello, erweist nichts als den hagern Scholastiker und zelotischen Theologen; dagegen das Giottosche Fresko uns nur die sanfte Schwärmerfigur der Vita nuova vor Augen führt. Wenn man in dem Porträt des Justus von Gent nur das Antlitz ins Auge faßt, so erscheint es als das eines ruhigen Beschauers und wissenden Erkenners, welche Miene allerdings durch die abwehrende Geste der unten senkrecht erhobenen Hand bis ins Jesuitische unkenntlich gemacht wird.

Höchst merkwürdig für unsern Zusammenhang ist die Federstudie Raphaels zur Gestalt des Dichters im Parnaß. Sie giebt für das Wesen des Dichters so gut wie nichts; und die Ordnung der Züge und der Blick des Auges in dem erhobenen Gesicht kann nur durch absichtsvolles Hineinsehen etwas Poetisches annehmen. Was aber die Züge uns bedeuten, das ist ein so vollständiges Bild der Züge Georges, daß es mächtig er-

staunen läßt. Doch muß man sich freilich sagen, daß fast nichts gezogen ist als die Linien des Profils; man sieht also eine Fläche; und gewiß ist, daß Georges Kopf in der Stirn breiter, im ganzen kürzer und eckiger ist. – Aber das Einzige, wo volle Übereinstimmung fehlt, ist die Nase, die gegen Georges in der Mitte leicht aufgebuckelt und über sie hinaus nach unten verlängert erscheint. Aber: eins und dasselbe ist das vorgerückte Kinn, die mit vorgerückte Unterlippe, auf der die obere etwas zurückliegt, der ganze Mund, die flächige, fliehende Stirn. Und vor allem das Auge, das tief liegende in großer Höhle, geheim, tief eingelassen wie ein kostbarer Stein, klein durch die Größe der Höhlung in kleinen, etwas faltigen Lidern, durch irgend etwas an Tierhaftes erinnernd, ist hier das gleiche wie dort.

Schlage ich aber in dem vor mir liegenden schönen Bilderwerk „Dante und die Künstler" (Berlin bei Grote) das Blatt um, so tritt in Raphaels Bildnis aus der Disputà ein Ungeheurer, ja, durch Übertreibung des Ausdrucks etwas Groteskes wie ein Ungeheuer hervor. Man glaubt zuerst einen Über-Tyrannen und Despoten zu sehn, einen Timur, einen Dschingis-Khan abendländischer Züge. Das ganze Gesicht ist geballt, das Kinn für sich eine Faust, deren Daumen die drauf gepreßte Oberlippe wäre; die Nase stürzt ab vor Gewaltsamkeit, und ihre Wurzel hat die Krümmung eines Skorpionschwanzes oder Peitschenendes; aus den Augen schießen schwarze Flammen, und zwischen und über ihnen ist alles Gewölk, Geladenheit mit Grimm, Unerbittlichkeit, Felsblöcken. Es ist der Richter, Minos selber, der Regler der Hölle. Doch ist fast zu vermuten, daß der Dichter, wenn er dem größten zeitgenössischen Künstler zu einem größten Gemälde gesessen hätte, daß er dann alle Hüllen und

übrigen Züge abgeworfen hätte und dieses gezeigt, das Wesen des Richters.

Dantes Werk ist heute zerfallener als die Pyramiden. Ich gebe niemand zu, daß er mit dem Gedicht etwas anzufangen weiß, außer zweien: dem Italiener, der, im vollen Besitz seiner Sprache, den Genuß, sie vollendet gesungen zu hören, herauszuziehen versteht, und dem Nichtitaliener, den seine Sprachkenntnis zu annähernd dem gleichen Erfolge befähigt. Nur Beziehung also zum sprachlichen Element. Nun ist zwar dieses für die Wertung eines Kunstwerkes als solchen allein maßgeblich und liegt seine Bedeutung allein hierin begründet; aber Dantes Werk ist eine göttliche Komödie und menschliche Tragödie, und ihre Gehalte lagern sich über die Form, die sie annehmen mußten, um höchster Gestalt zu erscheinen, so weit hinaus wie die Lavaüberschwemmungen eines Vesuvs. Das Gedicht ist faßlich und konnte jahrhundertelang von erschütterndster Wirkung auch auf den sein, dem die Sprache nichts war als der Weg zum Gehalt. Von diesem aber liegen heutigen Tages in Schutt erstlich alle scholastischen, sodann alle im nüchternen Sinne des Worts lokal-patriotischen Stücke mit den florentinischen Gestalten der Hölle; und in Trümmern vor allem liegt das ganze Gerüst des Baus, Dantes Theologie. Die Vorstellung eines durchaus nach menschlichem Ebenbilde gemachten Gottes von zugleich höchster Liebe und grauenvollster Grausamkeit ist für jedes reine Empfinden schlechterdings unerträglich, und von dieser Unerträglichkeit durchsetzt, löst sich die Dichtung in Unsinn, in Nichts auf. Von den zwei Gebrochenheiten des Dichters, deren eine durch sein Leben geht, sehen wir hier die andre. Ein Gedicht von den Maßen dieser göttlichen Pyramide mußte unsterblich sein für das Abendland. Was

von ihm heute noch steht, sind die Säulen und Architrave lyrisch-sprachlicher Schönheiten, wie der Italiener sie überall aus der Schutt-Überronnenheit befreien kann, wie es für uns Stefan George mit seinen Übertragungen von Einzelstellen besorgte.

Betrachten wir nun das Werden und den Lebens-Ausgangspunkt des Werkes, so stellt sein Gegenbild sich uns etwa in der Ilias vor. Homer war für das Gebäude seines Gedichts, so sehr er Erster und Einziger war, der es errichtete, auch ein Letzter; er zog die Bausteine des Werkes aus einer mächtigen Schmelze von mancherlei lokalen Rhapsoden-Gesängen mit Schöpfungen der eigenen Phantasie hervor, fügte den Bau so zu seinem eigensten Eigentum und stellte ihn weithin leuchtend in die Vollendung hinaus; so gab seine Majestät dem Volke zurück, was er vom Volke empfangen hatte. Aber Dante war seines Werkes Erster und Alleiniger und Letzter. Er griff es aus dem Nichts heraus allein durch Schau; war sein Erschaffer, Gesetzgeber, Ordner, Bildner, alles in allem. Da er nun nichts hinter sich hatte, das er in sich hineinzog, sondern alles vor sich; da nicht zu denken ist, daß ein Gebäude von so gigantesker Kunst der Ordnung sich allmählich im Gang seines Entstehens ausgewogen und geregelt habe; sondern nur zu denken, daß es im einen und einzigen Nu in der Vision vollkommen fertig vom ersten bis zum letzten Stein in seinem Innern aufwuchs: so ist ein solches Geschehen vorstellbar nur in Gestalt einer Krise und einer von der umfänglichsten und tödlichsten Art.

So heißt es im Gleichnis vom Glockenspielständer bei Tschuang-Tse (nach Buber):

„Als ich daran ging, den Glockenspielständer zu machen, hütete ich mich vor jeder Minderung meiner Lebenskraft. Ich sammelte mich, um meinen Geist zur

unbedingten Ruhe zu bringen. Nach drei Tagen hatte ich allen Lohn, den ich erwerben könnte, vergessen. Nach fünf Tagen hatte ich allen Ruhm, den ich erwerben könnte, vergessen. Nach sieben Tagen hatte ich meine Glieder und meine Gestalt vergessen. Da sammelte sich meine Kunst, von keinem außen mehr berührt."

So verfuhr, alles dies tat Dante; man braucht kein Wort hinzuzufügen, sondern nur auszulegen, indem man, was da für Tage der Vorbereitung und die Wochen einer Schnitzarbeit gilt, überträgt auf ein ganzes Leben. Denn er raffte den ganzen Kräfte-Stoff seines Daseins, des vergangenen, des gegenwärtigen und des zukünftigen, zusammen für das eine Werk. Er hob sich im einen Augenblick über seine ganze Lebens-Bahn hinaus und sah sie zugleich als allgegenwärtig – für sein Werk, das sie umlief, mit allen Radien in es mündend –, und als vollendet und erledigt – auch in dem Werk, das ihr Anfang und Ende war; in dem sie, da er es bis zum letzten Wort überblickte und fertig wußte, folglich ebenso überblickbar, ausgeführt und abgeschlossen war. Ja, er vollzog sein Dasein in dem Augenblick, wo er es dem Werk überlieferte. Und er überlieferte sich so einem doppelten Tode, in dem Werk, dem er sein Leben gab, und in der Welt, aus der er es wegnahm. Der Stoffwechsel seines Lebens wurde ein einziges Ausstoßen von erschaffner Gestalt und Einziehen von Einsamkeit. Er starb, aber er auferstand heroenhaft zugleich in seinem Gedicht. Er verbrannte sich wie Herakles auf dem Öta und gesellte sich unsterblich zu Hebes ewiger Jugend. Die nannte er Beatrice. Indem er jenen Vollzug des restlos sich Einschwörens auf das Werk und den Gott, von dem er es empfing, verbürgte durch die eine astrale Gestalt, bei der er sein Leben verankerte, und die ihm

Beides verband, als Höchste im Leben und als Höchste im Gedicht, wurde sie die unaufhörliche Verjüngerin, Gönnerin und Erhalterin seiner Unsterblichkeit. Und er wählte, gleicherweise zu erhärten die Vollkommenheit seiner Einsamkeit, die Vollkommenheit ihrer Höhe und die Vollkommenheit ihres unwandelbaren Wesens, eine von vornherein und ein für allemal irdisch unerreichbare Gestalt. Er nahm zur Verkörperung der höchsten, einzigen Idee, die sie ihm war, gerade so viel irdischen Stoff, wie seine Menschenhaftigkeit erforderte, daß sie menschlich haltbar wurde. Und wiederum, indem er sie so wählte, schuf und vollendete, erledigte er sie. Ob die lebendige Beatrice leben oder sterben würde, war ganz gleich. Sie war in ihm, solange er sein würde.

„Er hütete sich vor jeder Minderung seiner Lebenskraft." Das heißt: Einatmen und Ausatmen war das Werk; alles hatte allein ihm zu dienen. Er vergaß jeden Lohn, Dank, Ehrung, Liebe seines Volkes; Lohn allein war das immer höhere Lächeln der Vollendung seines Werks. Er vergaß allen möglichen Ruhm: das Werk hatte solche Majestät, daß es allen möglichen Ruhm vorwegnahm, nur dadurch, daß es war. Er vergaß seine Glieder und Gestalt: er nahm sich fort aus dem *Alltag* und stellte sich in den ewigen *Festtag*.

Er wollte das einmalige Werk erschaffen, und so bedurfte es einmaliger Entschließung, und so war es übermenschliche, heroische, herakleische Leistung. Als der Halbgott am Scheideweg sich entschied, verbrannte er in dem Augenblick sein Sterbliches auf dem Öta und versetzte er sein Unsterbliches auf den Olymp. Er sättigte sein Leben mit Bestimmung; an jedem Punkt seines Lebens von nun an waren Öta und Olymp.

Darum, sehet, darum aber wird das Erzgesicht dieses Florentiners dauern, wenn auch kein Staubkorn seines

Werkes mehr im irdischen Winde rollt, und darum prägte sein Antlitz die Natur in die Äonenhaftigkeit des *Einmal*, die wir bestaunen. Er schuf, als er sein Werk schuf, sich selbst, den Heros. Schuf die Darstellung eines höchsten Prinzips, der Vereidigung eines ganzen Lebens auf die eine Tat, der letzten Hingabe, des mit eigenem Griffe unwiederbringlich in sich Hineinreißens seines Schicksals, Lebens und Sterbens, und des einzigen *Festtags*. Denn er verwandelte sich, Leib und Seele, Leben und Sterben, in Gesang. Vom Heros aber heißt es bei Buber (wie ich in einem andern Kapitel dieses Buches bereits zitierte): daß seine Tat die gesteigerte Offenbarung des Weltsinns ist; daß er Gipfelung und Verknotung des menschlichen Daseins ist. Und: „Der Held tut nichts Übermenschliches, sondern die andern tun Unterheldisches. Der Held ist das Maß der Dinge."

Das ist uns Dante: Der Erfüller unserer Maße; der Verkörperer dessen, was wir sein können; der Offenbarer eines, unseres Weltsinns; in seiner besonderen Gestalt des Sehers und Sängers Enthüller unserer Menschen-Bestimmung, die Seele der Natur zu sein, Wissender um ihre göttlichen Ordnungen, Träger ihrer Vernunft, Vereiniger und Festiger allen Lebens in die Form, ganz Seele, ganz Glaube, ganz Festtag. Oder wie? Sollte auch ein Unterschied bestehen zwischen herkulischen Leistungen, ausgeführt nach den Launen eines Despoten, kaum ihre Stunde überdauernd, und den Versen eines Gedichts, die eine kleine Gottes-Stunde länger währen? Nicht durch den Löwen und nicht durch die Hyder, die bloße Figuren sind, sondern durch die heldische Kraft, die sie abtat, ward uns Herakles zum Denkbilde, und er formte sich ewig nur in seiner eigenen Gestalt, die da vor Äonen unüberwindlich steht, nackt im Fell mit der Keule. So auch steht Dante auf seinen

Ruinen, so ging er an unserm Himmel als Sternbild auf, Wegweiser im tiefen Dunkel.

Ich muß aber innehalten mit Schreiben und etwas Wunderbares bedenken.

Denn seht einmal, – wenn es nämlich erlaubt ist, sich selbst auch nur gegenbildlich in so große Zusammenhänge zu rücken und gar mit dem geringsten Muster versehen: ich schreibe hier nun seit wenigen Wochen an einem Buch, das, wie man sieht, nicht das Erzeugnis eines Denkers ist, sondern nur eines Schauenden und eines Bildners, bei dem von gesehener zu gebildeter Figur nur der Weg hindurchführt durch die logische Provinz des Gedankenreichs; eines, der noch nie einen Gedanken gedacht, sondern stets nur gesehen hat. Als er dies Buch begann, war seine Meinung, daß er vom Wesen einiger Dichter so viel aussagen würde, als er sähe, welche Bemerkungen sich denn hier und da wohl etwas umfänglicher ausbreiten würden. Unter denen aber, über die er zu reden sich vornahm, war nicht Stefan George, und an Dante dachte er gar nicht. War nicht George; denn so sehr er empfand, daß er ihn in sich hatte, so wenig war davon fester Umriß in seinem Bewußtsein, eine dünne nichtswürdige Vorderkulisse, weiter nichts. Während des Fortschreitens der Arbeit aber erschien, lange ungesehn, Eos; Dämmerung breitete sich aus, es wurde hell, und auf einmal stieg die Erscheinung des Dichters wie ein Sonnenaufgang über den Rand der Bewußtlosigkeit herauf. Und gleich, wie eine Sonne, in die man hineinblickt, teilte sich die blendende Erscheinung in noch zwei andre, Dante und Hofmannsthal, – über den nämlich auch nicht hatte gesprochen werden sollen. Wie aber, wenn er denn solchen Wesens ist, daß ihm ohne Willen und Zutun so die Gestalt, die er verdichtet,

in die Hände gerät, ja wider seinen Willen; daß er nichts weiß und aus purer Unwissenheit doch nur aus sich zieht, was er lange wußte: wie kommt er dazu, und wie bringt er es fertig, eine Gestalt zu bilden, von der er nichts wissen kann, weil sie ein so vollkommenes Gegenteil seiner selbst ist wie der Vogel des Fischs? Und wie gelingt es ihm überdies, trotzdem etwas zu machen, das richtig ist? Richtig, nämlich lebens-richtig, da ihm wohl bewußt ist und er gerne zugiebt, daß er in jeder Einzelheit seiner Belege fehlgreifen konnte, sich in jedem Punkt irren konnte, auf den sein Bewußtsein hinwies, und daß gleichwohl das Ding recht wurde, das er machte, und daß diese Rechtheit und Echtheit – die keine andre ist als des Lebens, nicht des Verstandes – herdurchschimmern müsse durch das Netz der Vernunftsbeweise, durch die sie nur Halt empfing und behält, in denen sie aber geheimnisvoll wesentlich nicht besteht.

Wer nun hier von Einfühlung reden wollte, der würde die Wahrheit zwar, aber auch nur auf irrige Weise treffen, – nämlich folgendermaßen.

In der inneren Welt des Menschen ist kein Ding ohne sein Gegenteil. Was es mit Ja und Nein, mit Gut und Böse auf sich hat, das hat es mit jedem Ding. Völlig anders ist die Natur beschaffen. In ihr ist alles Einheit; jedes Ding enthält in seiner einen Gestalt das Wesen und die Mannigfaltigkeit und die Möglichkeiten aller übrigen. Alle waren einmal Zelle, und der Fisch und der Vogel und das Säugetier waren alle einmal Lurch. Deshalb enthielt und enthält noch der Lurch den Vogel, und das Reptil enthält ihn auch. Das Eine war, was das Andre ist; was das Eine ist, ist das Andre geworden. Deshalb sind sie Alle zusammen an jedem Punkt, und das All ist nur ein Punkt, und es ist Einheit. Fällt für uns noch der Stein aus diesem Organismus heraus, so ist das

noch unsere Schuld; das Wesen der Natur enthält in sich, daß er nicht herausfällt.

Aus dieser Mannigfaltigkeit und All-Einheit der Natur gerann der Mensch zum Kristalle: daß er sie alle enthalte und vollende. Das Produkt dieser Vollendung war Vernunft, Seele, Erkenntnis, und so sonderte er sich ab. Indem er die Einheit darstellt, hört er auf, sie zu sein. Denn wenn Erkennen der augenscheinliche Zweck seines Werdens war, so mußte er sich spalten. Denn Erkennen ist gebunden an die Vergleichung, und keine Vergleichung ist möglich ohne Gegenbilder. So bekam jedes Ding sein Gegending, jeder Sinn seinen Gegensinn, so spaltete sich für den Menschen auch Chaos und Form, Natur und Geist.

Jeder Mensch enthält in sich sein Gegenbild; das ist aus dem Vorangegangenen der geplante Schluß und eine unendliche Wahrheit. Jeder Mensch, heißt es, enthält in sich die Ergänzung zu sich selbst. Erkenntnis ist nicht nur ein Vorgang, sie ist auch die Gabe, das Eine zu verstehn durch das Andre, und so versteht der Mensch sich selber durch sein Gegenbild, und er versteht sein Gegenbild durch sich selbst. Deshalb will er sich auch noch immer nicht verstehn ohne Gott. Gott ist zu ihm die Ergänzung, wie jedes seiner scheinbar vielfältigen Gegenbilder ihm seine scheinbare Vielfältigkeit ergänzt. So aber ist Einheit, und – ich frage nur, aber ich frage: sollte nicht das auch Vollkommenheit sein?

Nun ist aber durch die Gabe der Erkenntnis noch ein Besseres zu dem Menschen gelangt, nämlich zu dem Vergleichen der Gegenbilder der Blick für die Abweichungen; er erkennt ein Höheres und ein Tieferes. Er erkannte die Natur tiefer als sich und Gott höher als sich; und die Zahllosigkeit menschlicher Abstufungen dazwischen. Und dieses erst, diese Erkenntnis erwirkte

ihm den eigentlichen Erkenntnis-Drang, den Drang, sich durch Gegenbilder zu ergänzen und die Stufungen und ihre scheinbare Sinnlosigkeit zu erklären, zu ordnen, zu verstehn. Dies aber heißt, daß er einen Drang empfand und dem folgte, zur Einheit zurückzukehren. Weil aber keins aller Gegenbilder durch unermeßliche Verteilung sein Vorbild deckt, weil immer Abweichungen, immer die Höhen darüber und die Tiefen darunter sichtbar werden, und weil er als höchste und allgemeinste Versichtlichung dieser Unterschiede Natur sah und Gott, letzte Tiefe und letzte Höhe, aber sich selber dazwischen in einer Bewegung, auf dem Wege vom Einen zum Andern, so nahm die reine Idee des Erkenntnis-Vermögens, als sie in seiner Bewegtheit sich zum Drange verkörperte, seine, die menschliche Form an, welche die des Strebens ist; des Strebens nach der höhern Ergänzung, die gebunden ist an das Rückfallen zur tieferen. Denn die Natur ruht in sich, und Gott ruht in sich, aber der Mensch ist unaufhörlich in Bewegung, und deshalb ist seine Art, auf die er die Einheit und die Vollkommenheit hat, eine bewegliche, immerfort wechselnde, ein immerwährendes Schwanken zum Ausgleich von höher und tiefer. Die Natur ist unendlich und überall, und Gott ist unendlich und überall; aber der Mensch ist des Augenblicks und des Punktes, und seine Vollkommenheiten – sie, die er leistet, nicht die er ist – sind Punkte und Augenblicke oder Festigungen und Übergänge. Für ihn ist Alles vereinzelt und fließend, aber immer ist Einheit und Stete, Vollkommenheit.

Und somit nun, da der menschliche Vollkommenheits-Drang sich charakterisierte im Streben nach dem höheren Bild, das nicht notwendig ein Wirklichkeitsbestimmtes, sondern auch ein allgemein-imaginäres und ideelles sein kann, somit haben wir nun Einfühlung.

Als Betätigung unseres Lebens-Dranges kann sie von zweierlei Art sein, genießerisch und gestalterisch. Der journalistische Tagfroner, der einen Nachruf auf eine bewunderte Geistes-Größe verfaßt, fühlt sich, indem er sich durch die Größe ergänzt, in sie ein, d. h. aus seiner Unlebendigkeit in ihr Leben, darin er sich *genießt*. Der Schreiber dieser Zeilen fühlt sich, indem er sich durch sein heroisches Gegenbild ergänzt, in es ein, d. h. er füllt jene Gestalt mit seinem Leben, er *gestaltet* sich in ihr. Das ist zwischen Egoismus und Altruismus der Unterschied. Jeder – er kann nicht anders – dient allein sich selbst; der tut es unmittelbar, sich genießend; der mittelbar, sich gestaltend. Denn was durch Gestaltung entsteht, kann Andern zugute kommen, Selbstgenuß endet, wie er anfing, im Menschen. Der Unterschied ist wesentlich sehr groß; da aber, wie man sieht, auch die Arbeit des Publizisten Andern zugute kommt, ist er dinglich oder praktisch nicht sehr groß.

Wunderbar aber nenne ich diese Entdeckung, daß ich überall bin auf dem Punkt, wo ich stehe, und vollkommen in meiner Unfertigkeit. Denn siehe da, was wir in der Vollendung bewußtlos haben, das gewinnen wir in unsre bewußte Provinz durch das himmlische Instrument Phantasie, und um so größer ist unsre Ganzheit, je mehr der Gegen- und Erinnerungsbilder sie hervorzurufen versteht.

Müssen wir, indem wir uns wieder zu Dante zurückwenden, noch nach seiner Lebens-Gebrochenheit fragen? Sie erwirkte sich aus der Vereinsamung. – Er wölbte die Sphäre seines Gedichts als einen Kosmos, der die reale Welt ihrem Charakter nach ausschloß und nur von ihr das in sich hineinzog, was seine eigene Gesetzlichkeit vorschrieb. Das bedeutet: daß die Menschheit

gerichtet wurde; noch ohne daß an die tatsächliche Richterlichkeit der Dichtung gedacht zu werden braucht, wurde die Menschen-Welt gerichtet schon durch den Vorgang der Aufrichtung einer andern, mit eigenen Gesetzen, die ihrem Schöpfer allein als die wirkliche galt. Damit war die andere falsch befunden, entwertet, gerichtet und abgetan. Erst nachdem Spruch und Urteil gefällt und vollzogen waren — in der Idee, wurden sie nun realisiert im Vollzug des dreifach richterlich gestalten Werkes mit Gnade, Besserung und Verdammnis. Wer aber sich zum Richter erhebt, der stellt sich jenseits von Liebe und Haß, Ursache und Wirkung, Recht und Unrecht; der wird nur Wage. Dante ward dies höchstens in seiner Ein-bildung, was freilich viel ist. Auch ist dies nicht das Wichtige, sondern der Umstand ist es, daß er, unterhalb seiner Richterlichkeit wieder herabsinkend, selber Vollzieher seiner Sprüche, Henker wurde und Folterknecht. Zu begnadigen und zu verdammen, das hätte, alle erdenklichen Irrtümer ihm zugegeben, von seiner Menschen-Würde kein Gran genommen. Er jedoch wurde selber zum satanischen Fresser, er erging sich bis zum Knochenknacken und Eingeweidehaspeln in der Lust der Vergeltung, nicht einmal der Gerechtigkeit und, höllischer als alle Grausamkeits-Wirklichkeiten seiner Teufeleien, in einem Ersinnen von Qualen, einem Ertifteln von Satans-Wollüsten, die ihm seine Ewigkeiten verpesten müßten, wäre nicht die unmenschliche Größe und der luziferische Adel, mit der er sie formte. Größe und Schönheit nehmen von der Verruchtheit nichts weg, aber sie setzen sich mit der Scheußlichkeit in ein erstaunliches Gleichgewicht, das zur Bewunderung nötigt. Doch ist die Gebrochenheit hier so riesengroß, daß man sich wundern muß, wie die Gestalt noch zusammenhält. Allein

abgründiges Wesen vermag mancherlei Abgründe zu fassen.

Und dies war nun Dantes Ergänzung. Für alle Liebe und allen Haß, die er, der Welt entsagend, ihr hingab, füllte er sich mit einem Unmaß von Himmel und Hölle, bevölkerte er seine Einsamkeit mit ewigen Scharen, gesellte er sich zu der höchsten Liebe auf den Thron. Wenn wir aber vom Wesen der Gottheit die Liebe als tiefste Daseins-Kraft empfangen, so muß ihre erste und letzte Eigenschaft die göttliche sein des Allseins. Im Kern unsers Daseins brennend, in alle Richtungen der Rose ihre Strahlen zu senden, keinen Einzigen auszunehmen: das ist die Idee der Liebe, wie sie in Vollkommenheit freilich niemals Dasein gewann. Doch handelt es sich für uns nicht um Gelingen, sondern allein um das Wollen: liebend zu sein nach allen Seiten hin wie das Licht. Aber Dante raffte alle Strahlen in einen Strom zusammen und warf sie gegen den Spiegel seines Werkes zu Gott zurück. Auch wenn er sich als Dichter und Heros von Liebe und Haß in Wahrheit entleert hätte, so hätte er lieblos werden müssen gegen die Gemeinschaft, weil ihr Haßlosigkeit nichts hilft.

•

Das Wesen des Dichters Hugo von Hofmannsthal ist mit einem Wort zu umgrenzen, das man sogleich, seines gängigen und wertenden Verstandes entkleidet, nur in seiner eigentlichen und terminierenden Bedeutung hören möge; das Wort ist: Ästhet.

Es mit Schauender zu übersetzen, würde den Gehalt, den es in Betracht des Dichters hat, nicht erschöpfen. Vielmehr wären alle die Synonyme einzusammeln, die ich für das griechische *αἰσθανομαι* im Wörterbuch finde, nämlich: mit den Sinnen – man ergänze Übersinnen – wahrnehmen; Innewerden mit dem Ge-

hör, Getast, auch Geruch; Sehen und Fühlen. Ferner geistig wahrnehmen, beobachten, bemerken, einsichtig sein, beurteilen. Wenn wir uns nun wieder, das entwertete Ästhet bei vielfacher Wiederholung zu vermeiden, auf das Grenzwort eines *schauenden* Menschen festlegen wollen, so ist Hofmannsthal, dem malerischen Sehen seiner Zeit gemäß, als Vereiniger der geistigen mit der sinnlichen Schau, *Impressionist* des Sehens. Während die älteren Maler die menschlichen und Natur-Dinge so zur Darstellung brachten, wie sie ihnen nach der Erfahrung erschienen, die sie davon hatten, giebt der Impressionist allein den Eindruck wieder, das malerische Gesicht, das sie ihm zuwenden; ihre Tatsächlichkeit verwandelt durch die wechselnde Lichtstunde und die Entfernung seines Auges. So giebt Hofmannsthal sein Gefühl von den Dingen, wofür er als Dichter, nicht Maler, allerdings Erfahrung braucht, um darum zu wissen.

Er schaut, das besagt, daß er außerhalb der Erscheinungen steht. Wer aber außerhalb von etwas steht, kann keinen Sinn darin finden; Sinn läßt sich nur in dem finden, was man selber ist. Wir, da wir allesamt in bezug auf fremdes wie eigenes Leben nur Schauende sind, Hineinschauende mit unserer Vernunft, die für unser Bewußtsein restlos davon abgetrennt ist, können entweder keinen Sinn darin finden, oder wir erträumen, erdichten uns einen. Welchen Sinn wir auch finden mögen: Bürgschaft haben wir keine für ihn, außer in unserm Glauben; dessen Wirkung auf unser Lebensgefühl ist unermeßlich groß; Gültigkeit für den Sinn enthält er keinen. Tun wir nun dieses, erfinden, erglauben wir uns solch einen Sinn, so hören wir, zwar nur für unser Bewußtsein, auf, Schauende zu sein. Wir gelangen scheinbar ins Sein. Dies aber tut Hofmanns-

thal nicht; sein Bewußtsein, genährt von seiner Natur, läßt ihn den Sinn nicht finden, läßt ihn niemals aufhören, nur Schauender zu sein. Er sieht die Dinge und sich selbst an; er findet in beiden keinen Sinn und darüber hinaus keinen in diesem Sehen selber: daß er alles dies Sinnlose schauen muß:

Was frommt es alles dies gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der „Abend" sagt...

Dies ist sein Zwiespalt: dies Wissen um das Nurschauen-können und um seine Sinnlosigkeit, seine Lebens-Gebundenheit an dies Verhängnis, und doch auch das Wissen, oder das Ahnen, oder vielleicht nur die Sehnsucht haben nach einem – Gefühl, das viel mehr von den Dingen weiß, als dem Schauenden erreichbar ist:

Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Der, glaubt er, sagt viel, weiß also, hat viel, hat mehr als der Schauende, der hat es, der in sich das Gefühl, das Leben des Abends zu ziehen weiß. Daß er nur „Leben" meint (oder genau genommen „Abschied" oder „Untergang", „Vergehen", „Tod", d. h. alles an tiefsinnigen oder traurigen Lebens-Dingen, woran das Wort Abend erinnert), drückt sich in der tiefen sinnlichen Schwere des Vergleichs-Bildes aus. Er ahnt also um ein Gefühl, das weiß, und was wäre dies anders, als eben unser aller Lebens-Gefühl oder Instinkt, aus dem der trügerische, aber süße, retterische Glauben an den Sinn uns zuquillt. Wir wissen uns, geheim-offenbar dem Bewußtsein, durch unser Leben allem Lebendigen zu der Einheit verbunden, die wir, so wie ich an einer Stelle weiter oben zeigte, sinnvoll finden, vollkommen eingerichtet. Ihm aber ist dieser Faden zerschnitten; ohne auf irgendeine Weise minder lebendig

zu sein als irgendeiner von uns, als der Lebendigste von uns, sieht er sich vom Leben getrennt, sieht es wie Sonne und Stern, himmlisch, doch nie zu erreichen.

NB. Wir müssen uns ein für allemal dahin verständigen, daß für die Gedichte Hofmannsthals, diese wenigen, unendlich seltenen Gebilde, aus anderen Ursachen das gleiche gilt wie für die Georges: daß sie nicht als Gelegenheits- oder gar Stimmungs-Gedichte anzusprechen sind, deren Worte und Bilder keine umfänglichere Bedeutung hätten als für die Stunde, das Erlebnis, und das Gedicht; sondern als solche, in denen jedes Wort, wie das Ganze als Erlebnis in sich das ganze Leben enthält, jedes Wort schicksalgewordene Schicksals-Aussage ist.

Goethe war so, daß er Sein hatte und nicht Schau; Schau nur die vielfache Form war, die das Sein nach seiner Bestimmung als Bildner in ihm annahm. So seiend im Wesen des Alls, sah er in sich und in jedem Ding die All-Einheit: daß es kein Teil war, sondern Enthalter, Erfüller und Offenbarer des Ganzen. Daher dieses sein einmalig erstaunliches Vermögen und sein Wesens-Zwang, es in jedem Augenblicke des Lebens zu betätigen: daß er kein Ding, ob nun Stein oder Kunstwerk oder irgend menschliches Meinen, Fühlen, Tun, die Sitten und Bräuche und Reglungen alle, in sich abgeschlossen, für sich nur gültig, individuell sah, sondern ein jedes erkannte auf seinen überindividuellen Sinn hin, seinen Zusammenhang mit allen Zusammenhängen, sein Sein im Allsein. Denn indem er den Gegenstand stofflicher oder unsinnlicher Art, den er ins Auge faßte, nicht nur sah, sondern ihn mit dem vollen Feuer seiner Lebenskraft sah, ihn damit tränkte, ihn durch es erlebte, und nun aus dem gleichen Lebens-Feuer durch die Sprache zur Form erhob - und sei es

das flüchtigste Wort auf dem flüchtigsten Briefzettel: förderte er allemal diesen überpersönlichen, diesen wahrhaft bedeutenden – d. h. immer auf Mehreres, auf Zusammenhänge, auf das All deutenden – Gehalt zutage und prägte ihn zu der Münze von unwiderleglicher Wahrhaftigkeit und Überzeugungs-Kraft, die sie unabgeschliffen durch Jahrhunderte des Verkehrs vollgültig erhält. Allhingerichtet in seinem Wesen, war er doch menschlich-gestalt, frontal-gestalt; konnte er nicht nach überallhin, sondern schauen allein in einer Richtung. Jedoch aus dem Urwissen seines Wesens um die All-Einheit schöpfte er die königliche Gabe seines Augenblicks, die höchste Treffsicherheit des Götter-Auges, an jedem Bilde im Nu zu erkennen sein Gegenbild, aus jedem Sinn seinen Gegensinn. Aus den beiden schmolz er denn die Einheit der Form, indem er das sagte, was zu sagen war; zauberte er, bannte er die Gestalt durch Benennung in ihr überpersönliches, allgemeingültiges, kosmisches Sein; erschuf er sie. Goethe, ob er verzweifelt war oder weise, schief stand oder grade, wirr war oder klar: er stand immer in dem Herzen der Weltkugel, das sie überall hat. Goethe stand immer der Vollkommenheit, an die er glaubte, im Herzen. Darum war Goethe immer gut, und darum sah er aus jedem Dinge das Gute heraus, das er hatte.

Er erschuf sie, hab ich gesagt, und dies ist die Verwandlung. Er gab sein Leben an die Dinge; so verwandelte er sich in sie, wunderbar, ohne je seine Gestalt zu verlassen; wunderbarer, indem er sie vielmehr behauptete wie Keiner. Denn weil er in sich das All wußte, sich, Mensch, als Form wußte des Alls, so durfte, brauchte, konnte er sich nie überschreiten. Wohin ihn sein Flügel trug, war er; wohin ihn sein Flügel trug, war das All.

So vielleicht war Goethe beschaffen, und solcher Beschaffenheit war er der Magier „– der Erste, Große –“ in Hofmannsthals „Traum von großer Magie“; jedes Wort darin gilt, scheint es, Goethe:

Er bückte sich und zog das Tiefe her.
Er bückte sich, und seine Finger gingen
Im Boden so, als ob es Wasser wär ...

An ihm sah ich die Macht der Schwere enden ...

Er setzte sich und sprach ein solches Du
Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen,
Daß sie herkamen ...
Er fühlte traumhaft aller Menschen Los,
So wie er seine eignen Glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß.
Und wie ...
Genoß er allen Lebens großen Gang
So sehr – daß er in großer Trunkenheit
So wie ein Löwe über Klippen sprang.

„Genoß er allen Lebens großen Gang – So sehr ...“ Aus diesem hohen Neid sind Hofmannsthals schönste Gedichte entsprungen. Das Leben – er weiß, daß er es nicht hat; denn nur der hat es, der sich verwandeln kann. Wohinein? Allemal in sich selbst. Der Mensch verwandelt sich in den Sänger durch den Gesang; er giebt, was ihn zum Menschen macht, auf, die Sprache; er wird sprachlos, – und wie er wieder mündig ist, redet er nicht, sondern er singt. Die Rede ist des Menschen, des Alltags; er wechselt in Festtag hinüber. Andrerseits verwandelt sich der Dichter in das Gesetz, das festtägliche, dem er sich hingiebt, das seine menschliche Alltags-Gesetzlichkeit aufhebt, das ihn hineinzieht und umschafft in die Form seines höheren Lebens.

Er verwandelt sich auch in die sinnliche Erscheinung – Sprache und Stoff – des Gedichts, dem er sein Leben giebt, daß es nun sei. Und scheinbar, endlich, d. h. für sein Bewußtsein wirklich, verwandelt er sich auch in die Dinge selbst, dieweil er sie durch den Namens-Bann erschafft, scheinbar ihres Lebens, in Wahrheit nur seines. Er wird nicht zum Baum oder Vogel, sondern er wird zu dem, was Baum oder Vogel uns menschlich Gesinnten bedeuten. So verwandelt er sich, auch durchs Mittel der Dinge, immer nur in sich selbst.

Hofmannsthals Tragik ist von bitterer Art. Er schaut; Schauen verlangt Bewußtheit, Beschlossenbleiben in sich, Unmöglichkeit der Preisgabe. Schauen erlebt die Dinge, nicht sich selbst. Darum sagt der ihm viel, der ihm von seinem Leben etwas sagt (und darum wählt er den Abend als Bild, weil ihm aus dem Wort „Tiefsinn und Trauer rinnt", schwer „wie schwerer Honig", schwer wie ein sehr Lebendiges). Er weiß nichts von seinem Leben, er beobachtet es und sagt es. Und er tut das kraft eines tiefen Lebens-Gefühls, tiefer gelegen als und ungebunden an sein Bewußtsein, so daß die sinnliche Erscheinung und das Wort überall in seinen Dichtungen diese seltsame schmerzliche Süße haben, eingehüllt in die Hofmannsthal eigentümliche Atmosphäre von Elysium: daß die Dinge alle nur wie unendlich süß verkörperte Schatten sind, nur zu sehen, nicht zu umfangen, gesättigt mit der mystischen Essenz, die hin zu ihnen verlockt und mit Grausen verscheucht; immer voll Duft des Abschieds, immer zugleich süß und schmerzlich; für den, der sie nur schauen darf, nur Tote im prangendsten Schein.

So sind in seiner Tragik mancherlei Inkongruenzen. Er sieht das Leben verlockend, grausam wie schön mit Verlockung, aber es kann ihn nicht in sich ziehn. Er

sieht es zudem reizvoll, aber sinnlos. Er sieht es lebendig, und er ist es nicht. Wiederum fühlt er sich lebendig – dann sind es die Dinge nicht, weil der Sinn fehlt, weil ihre Bewegung sich abzurollen scheint in einer endlosen Rückläufigkeit in sich selbst; weil nichts Neues erzeugt wird, sondern nur das immer Alte: die Bewegung. Deswegen muß er der ewigen Sinnlosigkeit in dem ersten Augenblick müde werden, wo er ihrer inne wird, und in diesem Nu, da er selber ihn erlebt, entdecken sich ihm die Myriaden Augenblicke, in denen Andre vor ihm so geschaut haben, die Sinnlosigkeit erschaut und es gewußt haben, die Sinnlosigkeit an sich gewußt und die des Erschauens, und die dessen verzweifelt und müde geworden sind:

> Ganz vergeßner Völker Müdigkeiten
> kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
> noch weghalten von der erschrockenen Seele
> stummes Niederfallen ferner Sterne ...

„Stumm" so heißt es, denn er sieht nur, und „Lider" heißt es, nicht Seele oder Leben, weil er sie in dem Zustande dessen fühlt, der bei jahrtausendelanger Schlafbedürftigkeit noch immer genötigt wird zum Schauen – wovon? Ewigen Niederfallens der Sterne.

Das ist in all seinen Dichtungen die müde Art seines Schauens, die staunende Art halber Schlafstarre, in der die Dinge lautlos von uns abrücken und eine Bewegtheit um sich selber herum, ein Leben annehmen, das gespenstisch wäre, sähe es nicht zugleich wunderbar aus und bezaubernd geheimnisvoll. – Er hat nur zwei Wege des Sehens – Sehens etwas tiefer als Schauen –, nämlich: entweder hinter den Dingen anzulegen einen schwarzen Grund, den eines furchtbaren Ernstes; so verhilft er ihnen zu einem gewissen Beruhen; oder aber die mechanische Sinnlosigkeit der

Bewegung anzusehn als die eines Marionettenspiels, einfach als eines Spiels. Für den Schauenden, der, weil ihm doch nichts bleibt als sein Schauen, darein verliebt sein muß trotz aller Müdigkeit, wie in die Dinge trotz ihrer Sinnlosigkeit, – für ihn haben jene Möglichkeiten beide die gleiche Wirkung: auf dem angenommenen Grund des Dunkels heben sich die Erscheinungen um so bewegter, farbiger, sinnlicher, verlockender ab, und ebenso werden sie im Spiel leichter, lieblicher, erträglicher. Und das wäre denn seine Art der Erlösung vom Leidens-Wesen und der Zwiespältigkeit.

Ich habe weiter oben Hofmannsthals Tragik eine bittre genannt. Das ist sie, weil seine Zwiespältigkeit, so innerlich sie ist, ihm doch immer nur wieder bewirkt und bewußt gemacht wird durch den Schein der Dinge. Er kann sich nicht abfinden mit ihr, sie nicht als verewigt und erledigt ansehn, weil immer wieder die Verlockung des äußeren Reiches sie wachmacht; daß also sein Inneres gebunden ist an die Dinge außen, und an weniger als das, an den Schein der Dinge. Und so ist an Hofmannsthals Tragik die Größe die hundertfach quellende Süße – seiner Sprache, seiner Farbigkeiten, jenes ganzen bestrickenden Schleiers, in dessen unendlich kostbare, vor allem andern aber immer wieder süß zu nennende Bilder – süß in jenem tiefen Lebens-Betracht letzter, schmerzlich herausgesogner Süßigkeit wie in ewigen Abschieds-Stunden – er die beständige Bitterkeit seines Weltgefühls verwandelte. Es ist der Schleier, den George meint:

Einst flog er so empor: und öde schranken
Der häuser blinkten scheinhaft durch die nässe
Es regte sich die welt in silberblässe –
Im vollen mittag mondlicht der gedanken.

Und so gewirbelt: ziehen sie zu zehnen
Durch dein gewohntes tor wie sonnenkinder –
Der langen lust des leichten glückes finder . .
So wie mein schleier spielt wird euer sehnen.

Die Neigung des Dichters zum Spiel wie zum Theater erklärt sich hieraus. Es ist ein Spielen, das keinem Dinge so fern liegt wie Unernsthaftigkeit; das wie der Humor tragische Not ist, Wende der Last, Notwendigkeit der Seele. Immer zieht es ihn zur Bühne, den geborenen Zuschauer, wo die Verflochtenheit der Gestalten sich vor ihm abspielt wie die des Lebens, nur zum Schauen schön, nur bewegt in Gesten, Handlungen, Mienen, die etwas ausdrücken sollen, das sie quält, das aber immer unbekannt ist, und in denen sie stecken als in aufgenötigten Rollen, die sie vielleicht abwerfen möchten, um etwas ganz andres zu spielen, – den Sinn. Und zur Bühne wieder, weil er sich da eine Erlösung bereiten kann, indem er dem Spiel Sinn gibt, Gesetz, die Notwendigkeit seiner Kunst. Und immer wieder betont er in Prologen und Nekrologen: daß dies kein Ernst sei – d. h. Wirklichkeit –, sondern Spiel, d. h. Schein und Schau. Und immer wieder erschrickt er bis ins Mark vor der Magie des Mimen, den er beneidet:

Der Zauberer, der große, große Gaukler!
Er kroch von einer Larve in die andre,
Sprang aus des Vaters in des Sohnes Leib . . .

Sein ganzer Leib war wie ein Zauberschleier,
In dessen Falten alle Dinge wohnen . . .

So war in ihm die Stimme alles Lebens . . .

Denn in ihm war etwas, das viele Türen
Aufschloß und viele Räume überflog:
Gewalt des Lebens, diese war in ihm.

Und ebenso tönt die neidvolle Klage des Lebens-Ohnmächtigen und Unwandelbaren aus einem andern Gedicht (Nekrolog für Hermann Müller):

Er war so stark! Sein Leib war so begabt,
Sich zu verwandeln, daß es schien, kein Netz
Vermöchte ihn zu fangen! ...

Er schuf sich um und um ...

Und wenn er dann denselben Gewaltigen aus dem Haus seiner Verwandlungen hinaustreten läßt auf –

Die fürchterliche Bühne Wirklichkeit:
Da fielen der Verwandlung Künste alle ...

Da war er in ein unerbittlich Spiel
Verstrickt, unwissend, wie ihm dies geschah ...

Wer möchte dann glauben, daß hinter scheinbar so spielerischer Vertauschung von Wirklichkeit und Schein, Bühne und Leben sich etwas andres verbärge als der tödlichste Ernst? Oder glauben, daß solche Trauer-Reden auf Schauspieler, die der Dichter selber kaum für *Gedichte* ausgeben wird, bloße Erzeugnisse einer Einfühlungs-Gabe seien, Gelegenheits-Gemächte, Reden halt. Aber sie sind vielmehr Früchte großen, edlen Neides, Trauerreden auf sich selbst.

„Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen" ... Traum ist das Wort, das sich als Gegenbild von Wirklichkeit dem Spiel gleichsetzen läßt. Wer nur schaut und Sinnloses schaut, muß sich vorkommen wie der Träumende, der die Gestalten seines Traums, an deren Kommen und Gehen, Verweilen und Schwinden er unteilhaft ist, auftauchen sieht aus Nichts und untertauchen ins Nichts und unaufhörlich sich ineinander verwandeln. Die Geliebte hat den Wuchs der Mutter, der Vater Figur des Feindes, der Freund, der lebt, spricht mit der Stimme des Toten, die Gestorbenen

kommen als Lebende und erfüllen uns mit unsäglicher Beglückung ihres Ungestorbenseins, wir selber begehen Dinge im Traum, die wir wachend nie zu begehen träumten, es ist alles furchtbar wirklich und furchtbar scheinhaft, wir erwachen, und es war alles nichts. – Zu solchem Träumer – einem freilich, der überall weiß, daß er träumt, macht den Dichter das Verhängnis seines Schauens, und Gemisch aus Traum und Wahrheit, mehr von jenem hinzugetan als von diesem, sind seine Stücke.

Die Krise in Hofmannsthals Leben umfaßt einen Zeitraum von zehn Jahren. Sie begann bei dem kaum Achtzehnjährigen mit schwerstem Einsatz der frühen Gedichte, der „Ballade" und der „Terzinen", in denen bereits, vorzeitig gewußt, die volle Tragik des eignen und darin eine der vielen und furchtbaren Tragiken von unser Aller Sein einmalig gestaltet erscheint; einmalig dadurch, daß nur er, dem diese Tragik Schicksal seines Lebens war, sie für uns formte – denn niemand sonst tat es je –, und einmalig durch die Höhe dieser Formung; und dazu jenes süßesten und bezauberndsten von allen Knabenträumen, die je Gedicht geworden sind: des „Tod des Tizian". Man kann, wenn man die Essenz der Hofmannsthalischen Tragik in der Verwandlungs-Unfähigkeit versammelt, nicht umhin, an Goethes Knaben-Märchen vom neuen Paris zu denken. Denn da ist alles Verwandlung – nur folgerichtig in der Form eines Traums, die das Ganze hat –: drei Früchte verwandeln sich in drei Mädchen, Partisanengitter in Brücken, und die lebensvoll zierlichen Spielzeug-Soldaten werden wirklich lebendig. Der Träumer-Knabe wird ursachlos und obwohl traumgeheimnisvoll gewarnt zu einem Boshaften, dem es eine Lust ist, die Spielgefährtin in Tränen zu bringen, indem

er die kleinen Lebendigen zerschmeißt; da verwandeln sich Bäume und Gesträuche in Fontänen, der Naßgespritzte wird zu einem Nackten, ohne sich dessen zu schämen; da er am nächsten Tage den Garten wieder besuchen will, ist die Gegend ins Unkenntliche verwandelt. „Der Zauberer, der große, große Gaukler", Goethe gestaltete so in dem frühsten Knabenspiel das Mysterium seines Seins, vollkommener Besitzer seines Instinkts, mit unergründlicher Tiefsinnigkeit: seine Kunst zu leben, Verlebendigung durch unaufhörliche Verwandlung.

Und ähnlich intuitiv wie tiefsinnig formte Hofmannsthal schon sein Leben aus in dem Gedicht, von dem er im Prolog wissen läßt: Es –

> ... hat den Schmelz der ungelebten Dinge;
> Altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels,
> Mit einer großen Sehnsucht doch, die fragt.

(NB. die Neigung des Dichters zu Prologen erklärt sich natürlich aus seinem Wesen: Wer – nicht eigentlich gestaltet, sondern nur schaut und als Bild zeigt, was er schaut, muß auch Erklärer seiner Bildtafeln sein.) Hier also erscheint die abgründige Hälfte des Zwiespalts, die Ahnung einer ihm vorenthaltenen *wahren* Lebendigkeit noch als „Sehnsucht, die fragt". Aber bald zeigt sich im Stück das Wissen um die Beschränkung:

> Darum durch üppig blumiges Geranke
> Soll man das Außen ahnen mehr als schauen –

verbunden mit dem Wissen um seine Form des „blumigen Gerankes", des den Ernst verschleiernden Spiels:

> Das ist die Lehre der verschlungenen Gänge.
> Das ist die große Kunst des Hintergrundes
> Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter.

Hier sieht man mit Vorzugs-Elementen der spätern Hofmannsthalschen Kunst den von mir an früherer

Stelle angedeuteten dunklen Grund des Ernstes und auf ihm die wechselnden Lichterscheinungen der Figuren – die immer bei diesem Dichter in einem magischen Licht, wie aus einer Zauberlaterne, in dem Licht ihrer, nicht der gemeinen Wirklichkeit erscheinen – angegeben. Eine gewisse Berechtigung, ihn aus dieser und einigen flüchtigeren andern Ursachen einen neuen Romantiker zu nennen, kann nicht abgestritten werden, obgleich vom Wesen der frühern Romantik nicht mehr in ihm ist als in jedem Dichter. –

Das ist der Zauber auf versunknen Tagen,
Das ist der Quell des grenzenlosen Schönen,
Denn wir ersticken, wo wir uns gewöhnen.

Dies allerdings ist so echt romantisch wie etwas, aus der Alltags-Erstickung in den Festtag des unwandelbar klaren Vergangenen zu flüchten. Was sich aber hier vor dem Bewußtsein des Knaben-Dichters in romantischer Sehnsucht nach dem schönen Schein darstellt, ist die unbewußt und darum unbestimmt gestaltete Offenbarung seines Wesens: das Ersticken an sich selber, das seiner müde Werden, das Absterben aus Unmöglichkeit der Entwicklung, Änderung, Wandelung. – Und nun erscheint in der Gestalt Tizians die ideale Ergänzung des Jugendlichen: der beinah Hundertjährige, der aus dem Ende seines Lebens einen neuen Anfang herausschlagen will, der ewig Lebende, der unendlich Wandelbare, niemals Müde und der Wirkliche, von dem gesagt wird:

Er hat den Wolken, die vorüberschweben,
Den wesenlosen, einen *Sinn* gegeben:
Der blassen, weißen schleierhaftes Dehnen
Gedeutet in ein blasses, süßes Sehnen . . .
Und rosig silberne, die abends ziehn:
Sie haben Seele, haben Sinn durch ihn.

So ist alles gesagt. In der flüchtigsten Erscheinung der Wolke die Kunst ehernster Wirklichkeit, dem Wesenlosen den Sinn zu geben, den der Mensch aus sich abhebt. – Denn aller Dinge Seele und Sinn sind seine Erfindungen, sein Deuten und Hineinsehn. NB. daß der Schauende keine andre Gestalt als die eines Malers wählen durfte, als die erste, in die seine junge Sehnsucht und Trauer sich hineinwarf wie in einen Vater, der den Urgrund hat – da er zeugte –, der ihm fehlt: ist natürlich.

Die aber wie der Meister sind, die gehen,
Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen.

Das ist der prophetische Ausblick des Jungen in das Jahrzehnt der Lebens-Kämpfe, in dessen Anbruch er stand: immer wieder den Sinn, die Seele, die Wirklichkeit des Lebens zu suchen, immer wieder einer vermeintlich gefundenen sich hingeben zu müssen, immer wieder heraufzutauchen aus unsäglich phantastischer Meeres-Welt, in der Hand nichts als das alte Muschelhorn der Klage, wie jene kummervollen Geschöpfe Böcklins auf umspülter Klippe, mitten im Getümmel des ewig Unfruchtbaren, der Salzflut, ihr Klagehorn unablässig ertönen lassen. Und es ist wieder natürlich, daß diese Schmerzwollust des Untertauchens dem Dichter sich versinnbildlichte in einer Leidenschaft für Gewässer, für Meeres-Unterwelt, und diese sich gleichsam selbstwillig in seiner Dichtung immer wieder gestaltete.

Dies hängt mir noch von Kindesträumen an:
ich muß von Brücken in die Tiefe spähen,
und wo die Fische gleiten über'n Grund,
mein' ich Geschmeide hingestreut zu sehen.

Er meint, – er weiß, daß, was er da aus sinnlosen Fischen in schöne Geschmeide vertauscht, nur ein Kin-

derspiel der Verwandlung ist, da alle Form, die ersinnlich wäre, nur wie die des Wassers ist:

Nur seine Oberfläche gibt sich her,
gewaltig wie von strömendem Metalle.
Von innen treibt sich Form auf Form heraus...

Wenn dann die Figur des „Fremden" im „Kleinen Welttheater" ihre Betrachtung schließt:

Und der ich jenes Atmen ganz verstehe,
wie selig ich, der trinkt, wo keiner trank
am Quell des Lebens in geheimer Nähe,
wo willig kühle unberührte Wellen
mit tiefem Klang dem Mund entgegenschwellen!

so erkennen wir in dieser Figur wiederum die Ergänzung des Dichters zu sich selbst: dieser hat, was er nicht; und doch ists auch bei dem nur das seellose, das Wasser, aus dem er sich den Trost zieht, den er erhofft:

In einem Leibe muß es mir gelingen
das unaussprechlich Reiche auszudrücken:
das selige Insichgeschlossensein ...

So ist es abermal nur natürlich, daß von allen Stücken des Krisen-Jahrzehnts, in denen der Dichter neu und immer neu nur dies eine Verlangen aus sich lebt, in Gestalten der kostbarsten Art dies „auszudrücken: das selige Insichgeschlossensein" von einem „Wesen, dran wir uns entzücken": diejenigen die schwersten sind – von Karat –, in denen sich am meisten von seinem tragischen Lebens-Kampfe ausformte. Je vollendeter der Vollzug der Erlösungs-Sucht, je haltloser die Hingabe an den Schein, um dessen Scheinhaftigkeit er innerst weiß, um so puppenhafter wird die Bewegung, der Glanz wird zum Gepränge, der Atem wird kühl, das Spiel wirklich Spiel; und manchmal, wie etwa im „Weißen Fächer", scheint es ja auch nur eine letzte

Unrast der Übermüdheit zu sein, wie das Fingerspiel eines Nervösen mit der Uhrkette, was sich da noch betätigen muß. Der Unterschied der Karathaltigkeit zeigt sich naturgemäß im dichterischen Lebens-Element der Sprache; während sie selber es ist, die oft und oft mit ihren eigenen Zaubern spielt, sich selber umspielt – eine mit sich selber, mit ihrem Haar, ihrem Schmuck tändelnde Ariadne, Verlassene von ihren Menschen und ihrem Gott, fängt sie nur an zur tiefen, satten, lebensfarbigen, blutroten Leibhaftigkeit zu gedeihen, wenn aus allen Wurzeln des Lebens die heilige Feuchte in sie steigt, die ganze Sehnsucht des bei Stein und Verwesendem erstickenden Elementes, oben zu leben, im Gras, in der Blume, im Baum, die Antlitz haben von der Sonne, aber Odem haben von ihm.

Die Krise stieg zu ihrem Höhepunkt in dem ersten der beiden fruchtbarsten Jahre des Dichters, 1897 – 99 das andre – mit dem „Kleinen Welttheater". Da schlug noch einmal im Krampf des Kampfes sein ganzes Wesen nach der Seite scheinbarer Erfüllung, verkörperte die ganze Not und Unseligkeit sich in diesen erstaunlich groß gesehenen, einmaligen Gestalten des Lebens, den „Glücklichen", die das Geheimnis des Seins gelöst zu haben scheinen und es offen in sich leben: „und lebt in mir wie ich in meiner Hand." Aber all diese Hohen, hoch Lebendigen, der Wahnsinnige und der Gärtner, der junge Herr und das Mädchen, wie sie da dem Unverständigen nichts zu betreiben scheinen als ein mysteriös kaum begreifliches, pathetisches und dunkles Spiel mit sich selber, hingegeben an eine süßquälende Entlegenheit unendlicher Landschaft, einsam Tanzende aus Einsamkeits-Not, die zerfallen beim Näherkommen in furchtbarer Weise, das Leben blättert von ihnen, und sie werden Schatten. Nicht unmittelbar gestaltet, aber

es ist wirklich Elysium, worin sie sich bewegen, die schöne Schatten von Leben sind, schon Erstorbene oder noch Ungeborene. In ihrer jedem ist ein Keim des Todes, der Unwirklichkeit, und so sind sie in Wahrheit alle dem Verhängnis verfallen. Tote oder Ungeborene stehen sie entweder vor der Wirklichkeit und dem Sinn oder schon dahinter. Der „Dichter" tut es, der in dem erfüllten Zustande seliger Beglückung erscheint, mit der er das neue Werk in sich reifen fühlt, und der die Welt seiner königlichen Einsamkeit um sich her duften sieht von dem Glanz höchsten Lebens, der aus der eigenen Tiefe herauf sich ausbreitete in das All und so den „Glücklichen" vereint mit dem Allsein durch Glück. Aber so steht er *vor* seinem Werk, und wie die Welt hinter ihm aussehen wird, wissen wir bereits. Für den Schauenden kann es nur ein Glück geben in der Sehnsucht. Der Romantiker ist in diesem Augenblick echt; doch ist es freilich ein Augenblick des Temperaments, nicht des Wesens, da dieses sich anders zum Schicksal stellt als jenes, und da der Dichter hier, wie vor seinem Werk, auch vor seinem Schicksal erscheint. Schicksal nämlich, das sein Leben formt nicht aus Stunden verlangender Hoffnung, sondern aus der Dauer der Abgewandtheit, Ergebenheit, Verfallenheit.

Und der junge Herr tut es, der so jung ist, daß er die sinnlose Jagd des Daseins nur erst aus Träumen erfährt und ahnt, und der von solchen Träumen unbegreiflich erschreckt und, in Traumverworrenheit noch befangen, tiefer erschrickt von einem Anhauch seines Alters, der kummervollen Wirklichkeit seines spätern wirklichen Lebens, wo er das junge Glück des Reiters, in leiblicher Verbundenheit mit einem kräftigen Naturwesen, nicht mehr haben wird, zentaurenhaft halbgöttlich die Welt im Fluge zu spalten wie eine riesige Frucht, in deren

Schmelz, deren Saft, deren Süße die Lüfte ihn baden. Denn da aus dem Brunnen, heißt es:

aus feuchtem Dunkel mein Gesicht entgegenflog,
kam mir ein Taumel so, als würd ich innerlich
durch einen Abgrund hingerissen, und mir war,
da ich den Kopf erhob, als wär ich um ein Stück
gealtert in dem Augenblick.

Doch tröstet der ganz Junge sich drüberhin mit der holdesten Lebens-Gewißheit seiner Liebe, seiner Verbundenheit mit dem Allsein durch ein so unbegreiflich starkes, zaubergewaltiges Wesen, daß:

. . . durch einen Gruß ein solches Glück
in mich hineingekommen, daß ich früh und spät
ein Lächeln durch die lichten Zweige schimmern seh,
und statt die Brüder zu beneiden, fühl ich nun
ein namenloses, stilles Glück, allein zu sein . . .

Da erbaut der ganz Ahnungslose denn aus diesem Glück und seiner unendlichen Sicherheit ein Bild der Welt, in die er hineinzureiten glaubt:

denn alle Wege sind mir sehr geheimnisvoll
und doch wie zubereitet, wie für mich
von Händen in der Morgenfrühe hingebaut,
und überall erwarte ich den Pfad zu sehn,
der anfangs von ihr weg zu vieler Prüfung führt
und wunderbar verschlungen doch zu ihr zurück.

Eine „Glückliche" ist das Mädchen, das vor dem Lebens-Eingang in so süßer Kindes-Unschuld sich streckt, daß es nur hofft, es käme jemand heraus

und säng etwas recht Trauriges
indeß ich hier im Dunkeln säß.

Es ist wahrhaftig die selbe, die abgründige Verzweiflung, die sich hier in der Schrille des lächerlich elenden Reims und der Gestalt der Unbedarften im Dunkel, verhängnisvollster Ahnungslosigkeit, entlädt, wie in

dem Liede des Bänkelsängers, der, ihrem Wunsch gemäß, sogleich ihr „etwas recht Trauriges“, nämlich ihr Schicksal vordudelt mit dem Abgrund der Jammerhaftigkeit:

Nun lieg ich auf meinem Sterbebett,
wenn ich nur ein Ding zu denken hätt',
nur ein Ding, das mir frommt!

Zu dem einen Ding, das zu denken die Kleine von diesem Liede bewegt wird, daß sie nämlich sehr schläfrig davon geworden ist und:

Ich hör doch für mein Leben gern
so traurig singen, und von fern . . .

ist von dem Schicksals-Inhalt des Liedes eine so schaurige Nähe, die schmale Tiefe dazwischen zu einem solchen Schlunde der Bodenlosigkeit aufgespalten, daß man die zarte Silbersaite der tragischen Kunst, mit der sie die äußersten Pole verbindet, kaum jemals so bis zum Springen der Spannung und doch so unzerreißlich angezogen sah.

Diesen, vor dem Leben unahnend stehenden Gestalten entsprechen jenseits die zwei Andern des Gärtners, der König war, und des Wahnsinnigen, der glücklich hinter allem Sinn aufgegangen ist im Einssein mit dem All der Sinnlosigkeit, wo er in ungeheuerster Wirklichkeit, anstatt einer Einheit oder Ganzheit, die unermeßliche Vielzahl der Daseins-Gestalten erschaut, die Vollendung des Chaotischen, die das Stück davon, das er ist, in sich hineinreißen will: „Hinab, hinein, es verlangt sie alle nach mir!“

In der Figur des Gärtners, der sich erklärt:

Ich trug den Stirnreif und Gewalt der Welt
und hatte hundert der erlauchten Namen,
nun ist ein Korb von Bast mein Eigentum,
ein Winzermesser und die Blumensamen . . .

so zu Anfang, und beschließend:

So wundervoll verwoben sind die Gaben
des Lebens hier: mir winkt aus jedem Beet
mehr als ein Mund wie Wunden oder Flammen
mit schattenhaft durchsichtiger Gebärde,
und Kindlichkeit mit Majestät zusammen

hat der Dichter seine unvorstellbarste vielleicht und doch schönste Hoffnung auf einen spätesten Lebens-Abschnitt – nicht eigentlich gestaltet, sondern in einem schönen Gleichnis geformt. Der Weisegewordene hat in Beschränkung das Glück der Ausgleichung gefunden zwischen unfaßlicher Ferne und faßlicher Nähe, das Lebens-Gefühl für fremdes Dasein außerhalb seiner,

. . . wovon ich früher nur
in einem trüben Spiegel Spuren fand,
wenn ich umwölkt von Dasein um mich blickte:
denn alle Mienen spiegelten wie Wasser
nur dies: ob meine zürnte oder nickte.

(So war ihm alle Wirklichkeit fern, wirklich nur sein Ich in Spiegelung der Ferne.) Auch er also befindet sich in keiner Einheit mit dem All, aber er befindet sich so im natürlichen Zustand des Menschen; er sieht sich als Einzelnen, wie er um sich her die Welt nur in Vereinzelungen begreift, und sein Glück bildet sich, wie es beim Durchschnitts-Geschöpf allemal der Fall ist, durch keine Verwandlung und ursprünglich, sondern nur in einer Horizontalbewegung, mit der er sich von dem unerfaßlich Fernen zu einem Nahen begiebt, das mehr faßlich ist; d. h. faßlich scheint, aber nicht ist. Indem er künstlerisch so die Achse des Stücks bildet, als Typus von Alltäglichkeit um sich ordnet die Symbolträger der Festtags-Welt, der Welt des Dichters, die nach seinem tragischen Gesetz geregelt ist, spiegelt er menschlich dem Dichter seinen Traum der Unwahr-

scheinlichkeit vor, ein Irgendwie letzter Hoffnung, nämlich irgendwie dennoch zu erlangen – eine Glücks-Stätte, ein Festland, ein Ausruhen von sich selber, ein endliches Abstreifen des Unsals von Ausnahme-Sein, das er ist. Zu sein also, wie Alle sind, ruhig richtig in sich selbst, jeder einzeln sich selber erscheinend in der Masse der Vereinzelungen umher still geklärt in einem bescheidenen Dienen, so wie der Gärtner-König „Wasser in den Mund der Blumen" gießt. In dieser innigsten Beziehung, die der alltägliche Mensch haben kann, zur Natur, der er wachsen und sich entfalten hilft, typisiert er sich den ganzen Alltag, die Summe aller Beziehungen in der Fläche zwischen Mensch und Mensch zu eigenem und gegenseitigem Nutzen. Die übrigen Figuren des Stückes sind deshalb als Symbolträger Individuen, der Gärtner ist sozial.

NB. wenn bei mir dahier der Gebrauch eines Unterschiedes zwischen *Typus* und *Symbol* erschien, so sei das flüchtig umrissen. Das typische Ding oder Geschöpf ist ein Kollektivum, es erscheint für Vielheit, die es einsammelt in seine beispielhafte *Einzelheit*, nicht also gestaltet in musterhafter *Ganzheit*, was vielmehr symbolisch wäre. Der Typus eines realen Dinges also – und nur solche können typisiert werden – muß die Einzelzüge der Realität zur Schau bringen, als Einer sein wie Alle. Das ist der „junge Herr" im Stück nicht, da reale junge Herren zwar reiten und träumen und lieben, aber nicht denken, daß sie reiten und träumen und lieben, noch gar aus solcher Dreifältigkeit sich die Einheit eines hohen Lebens-Zustandes zusammenschließen. Aber der Gärtner-König, der in seiner dynastischen Hoheit die Vielzahl, die er repräsentiert, nur erhebt, zur Selbstschau über die Ebene hin, aber von ihr sich nicht sondert, da seine Beschäftigung, sein Lebens-Sinn der

gleiche ist wie der ihre: der ist ein Typus. Typus, das ists, giebt das Beispiel für eine Art Dinge durch Ähnlichkeit; Symbol aber giebt in hoher Sonderung eine Ganzheit des Lebens durch Verwandtschaft. Querschnitt und Durchschnitt, das sind die Unterschiede. Wer einen Typus sieht, sieht die Welt in Gestalt einer Fläche von Einzelheiten, greift, um den Durchschnitt zu geben, eine heraus und bildet sie aus mit den Zügen der Menge; der gewonnene Typus ist folglich ein Stück oder Teil der Alls-Ganzheit und deutet so auf die ganze Fülle von Gegenbildern, wovon er selber eins ist. Wer ein Symbol gestalten will, legt einen Querschnitt durch die Ganzheit des Lebens, wie wir viele solcher Querschnitte in begrifflichen Vorstellungen haben, unzählbare nämlich, da, wo immer ein Lebens-Gehalt zu dauerndem Zustand wird, auch Symbolhaftigkeit entsteht. Liebe und Hassen, Glück und Unglück, Streben und Lassen, Gewinnen und Verlieren, die Tugenden und die Laster, Tragik, Wahnsinn, Melancholie, Festtäglichkeit – was immer, sind symbolische Begriffe, immer Ganzheiten, die eine große Ganzheit zu verkörpern, und als solche ohne Gegenbild (was etwas anderes ist als Gegenteil). Wenn daher eine solcher Lebens-Ganzheiten dichterisch zu gestalten ist, so wird Ausnahmehaftigkeit des Geschöpfs allemal die Folge sein, dieweil es nicht illustriert, sondern verkörpert, keine Realitätszüge darstellen will, so viele sie davon auch zur Erhöhung ihrer Leiblichkeit figurieren mag, sondern irgendeine große Imagination von Leben leibhaft vertritt. Alles Phantastische liegt also nahe, die Phantastik Shakespearescher Narren und Balzacscher Vautrins, die Phantastik Werthers, des Grünen Heinrich, des Leonhard Hagebucher und des Georg Trassenberg. Wie alles, was wir in der Idee säuberlich getrennt und vereinzelt vor uns sehen können,

was aber in der Wirklichkeit unsers Daseins die Mischform den reinlichen vorzieht, so zeigt der letztgenannte vorzüglich die Übergangs-Merkmale zum Typus. Um abzuschließen: Hofmannsthals Wahnsinniger, der nicht Wahnsinn verkörpert, indem er vor der unendlichen Reihe aller Geistesgestörten als besonders merkwürdiges Beispiel von ihnen steht, sondern der in der Form der Wahnsinnigkeit den vom Dichter erkannten Welt-Wahnsinn, die Atom-Zerfallenheit oder das Gemengsel von Einzelgestalten, das Chaos versinnbildlicht: der ist Symbolträger und nicht Typus.

Daß, um zu Hofmannsthal zurückzukehren, er ihn, den Kranken, an das Ende des Stückes stellte, und nicht den Gärtner, das enthüllt zugleich den Wert an Sinn, den beide Figuren für ihn haben, die Unwahrscheinlichkeit der Hoffnung, die er an die gesunde Greisenfigur des ruhig-sicher, alltäglich Tätigen, einfach Geselligen knüpft, und somit in der Geschlossenheit von tragischer Atmosphäre des Stücks die Geschlossenheit der eigenen Tragik. Denn der Gärtner und der Wahnsinnige sind eins. Nur ist die Vereinzelung aller Lebens-Dinge zwar ein Glück für das Bewußtsein Beider, der sie jeder nach seiner Art darin aufgegangen sind, der Eine durch Regelung und Urteil seiner Vernunft, der Andre durch Verbundenheit seiner selber zerfallenen Unvernunft mit der Zerfallenheit; für den Dichter aber hat nicht der Gesunde und Weise recht, sondern der Kranke und Unweise. Denn Beide sind nicht, was sie scheinen; der aber uns gut und richtig und wahr anmuten mag, aus dessen Mund belügt sich der Dichter, aber der vermummte Mund des Andern verkündet ihm delphische Wahrheit.

Nach diesem Höhepunkte der Krise dauerte es noch zwei Jahre, bis der Entschluß, der tödlichen Wahrheit

ins Antlitz zu sehen und die tödliche Folgerung daraus zu ziehen, sich durchrang, – was Beides – Sehen und Befolgen – ja nicht eines ist und darum von dem Dichter auch nur in Jahres-Abstand vollzogen werden konnte. Er tat das eine – das Erkennen – in dichterischer Form, nämlich in „Der Tor und der Tod", das andre – das Befolgen – in der neuen Form, darin der gleichsam sich selbst Überlebende vermittels einiger Bestandteile der alten sich eine Art *vehiculum* seiner Weiterexistenz zimmerte, d. h. in der literarischen Form des Briefes, den, wie der Verfasser ihn einleitet, „Philipp Lord Chandos ... an Francis Bacon ... schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichts auf literarische Betätigung zu entschuldigen."

Denn das ist nun freilich die Vollendung der Tragik: die Unmöglichkeit des Sichentfaltens. Wie durch die Durchästhetizierung seines Wesens, die Verfallenheit an das Verhängnis des Wahrnehmens und Schauens, das Leben nun jene äußerste Regelung der Rückläufigkeit erlangt; wie es ihm dadurch erstarrt, zu einem Mechanismus des Wahnsinns, dem Spielding eines Irren erledigt ist; wie in dem ersten Blick seiner Erkenntnis schon der letzte enthalten war, weil Schau über Schauen niemals hinausgelangt; weil die Zerrüttung unheilbar ist; weil das Leben, in Wahrheit lange zum Stillstand gekommen, in dem Rasen eines Fliegenden Holländers, verflucht zum ewigen Hin und Her über die Meere, mit der endlosen Weberschiffs-Bahn kein Gewebe mehr wird, weil der Aufzug fehlt und der Rest des Fadens im scheinbaren Zickzackfluge geradeswegs zurückfließt zu dem längst vollzogenen Tode: also hätte der Dichter eigentlich nur ein einziges Mal den Mund auftun müssen, um dies zu sagen. Vielleicht hätte er sehr gerne nur das getan; aber der sonst noch so Wandellose unter

den Menschen wird doch für sein Bewußtsein eine Entwicklung haben, nämlich die des Leidens zu immer tieferem Leiden, die der jüngsten zu immer reiferen Einsichten; zu einem Durchlittensein und zu einem Weisesein. Was wir aus Hofmannsthals Dichtungen hören, ist immer die gleiche Klage und Selbstanklage, nur immer wahrer, tiefer, schöner geformt für uns, nur immer wahrer, tiefer, bittrer empfunden von ihm selbst; Variationen über ein Thema von Gott. Ihm war etwas Andres auferlegt als Dante und Stefan George; zwar, wie ihnen, auch Entsagung, Verzicht auf ein Leben, aber auf das wirkliche, auf den Festtag, in den jene eingingen. Für sie war die Krise der Anfang, für ihn der Abschluß. Er war noch wirklich vor und während der Krise, sie fingen danach erst an. Sie gestalteten danach, was die Krise sie gelehrt hatte, den Gewinn; er gestaltete die Krise selbst und gewann sich Verlust. Denn wie es unvornehm gewesen wäre, sein Instrument abzuleiern durch Variation des Gleichen ins Unendliche der Wiederholung, so war doch seinem Wesen vom *Schicksal* zugesprochen die Leistung eines zarten Heroismus; war von ihm bei diesem Menschen an das Erkennen gebunden das Gehorchen. Wie der Gärtner-König fröhlich ist im Bedienen der Natur, wie es von dem „Jüngling in der Landschaft" in der Gipfelzeile dieses Hofmannsthalschen Gedichtes heißt:

Nur daß er dienen durfte, freute ihn –

so bedurfte seine Natur einer Beugung, der Beugung vor der Erkenntnis, der er zudienst war, weil ein höchstes Gebot nicht wollte, daß er festtäglich sich selber diene.

Sage man doch nicht, daß es sich mit seiner Natur ganz anders verhalten habe; daß seine Natur vielmehr, die neunzehnjährig bereits die Welt durch erstaunliche

Produkte lyrischer Begabung in Erstaunen setzte, notwendigerweise nach zehn Jahren erschöpft sein mußte. Denn wo ist der Beweis, daß der Dichter aus Erschöpfung seiner Natur aufhörte, nicht aus freien Stücken? Und gesetzt selbst, es wäre so gewesen, er hätte sich damals erschöpft gehabt, muß damit die Einsicht seines Bewußtseins davon verbunden gewesen sein? Wer unter uns Allen verfügt denn über eine solche Sicherheit des Wissens um die geheimen Vorgänge in seiner Natur? Und wer überdies, wenn er das Wissen oder Ahnen hat, wer folgt ihm sogleich, wenn jene Vorgänge ihm leidvoll sind? Ihr, wenn ihr euch ein Mädchen aussucht nach eurem Herzen, seid ihr dann so beschlagen im Gesetzbuch euerer Natur, daß ihr bestimmt wißt, ob sie von allen gerade dieses Geschöpf braucht? denn, mir scheint, sie hat ausgedehntere Lebens-Maße vor Augen, die unbestechlich nüchterne, als ihr in dem holden Mond der Berauschung. Ich schmälere euch den nicht, aber schmälert ihr mir nicht den Dichter.

Umgekehrt nun wie bei musikalischen Variationen die letzte das Thema bis zur Unkenntlichkeit verschleiert, ist in „der Tor und der Tod" jede Phrase, jeder Vers, fast jedes Wort Thema und nur Thema, alles reine Bildwerdung des eigenen Wesens. An seinem Fenster sieht man den Erschöpften, den nur noch und immer noch Schauenden in die schöne Sinnlosigkeit des äußeren Lebens, wo diejenigen ihre Genüge haben,

Denen Güter, mit der Hand gepflückt,
Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen . . .

„Mit der Hand gepflückt" und „die gute Mattigkeit": in jedem Wort von feurigstem Triumph des einigen Lebens alle Schmerzlichkeit und die Nacht der Entsagung:

Es gab Natur sich ihnen zum Geschäfte,
In allen ihren Wünschen quillt Natur,
Im Wechselspiel der frisch und müden Kräfte
Wird ihnen jedes warmen Glückes Spur.

Das ist der Schmelz, das ist die innig süße Feuchtigkeit solcher Verse: der Fernduft, die Tränenverschleierung des Abschieds. Alles, was feucht ist auf der Welt, ist Träne; Träne der Wiederfindung, Träne der Sehnsucht, Träne der Trennung, – und bei Hofmannsthal ist es immer diese, und alles, was Gesang, alles, was Zauber und Bestrickung an seinen Versen ist, rührt von nichts andrem als dieser Feuchte her. – Ich müßte aber das Stück abschreiben, um alle Belege dafür beizubringen, in welchem Maße sich seine Gestalt mit der wesentlichen des Dichters deckt. Da ihm nun Leben und Schauen, Schein und Wahrheit, Ernst und Spiel, Wachen und Träumen zu einem Knäuel unseliger Verknotung geworden ist, so vollendet sich in dem Traumspiel die Traumhaftigkeit, in dem schlechtweg nur Tote die Figuren sind; neben dem scheinbar noch Lebenden, der in sich den Tod schon hat, die von ihm Geträumten, die, den Sinn ihres Lebens sagend, ihm den des eigenen offenbaren, klagend nur oder anklagend, ihm seine Verschuldung enthüllen. Denn freilich konnte, was in dem Dichter nur Zwiespalt war, der Schuld nicht entbehren, wenn er es tragisch gestaltete, und nur dadurch unterscheidet „der Tor" sich von dem Weisen, dem Wissenden, dem Dichter, daß er, was für den Dichter nur Verhängnis ist, in sich als Schuld an sich selber erkennt durch die Verschuldung an Andern. Hier schicksalbildende unfreiwillige Schuld, dort schicksalgegebene, schuldhaft scheinende Unfreiwilligkeit: es läuft auf das Gleiche hinaus in den Worten:

In jedem Ganzen rätselhaft gehemmt,
Fühlt ich mich niemals recht durchglutet innnen ...

Den Toren reißt es in der Angst vor dem Nichtmehrsein noch zu einer letzten Wut des Glaubens, Könnens, Leistens hinaus:

Ich will mich an die Erdenscholle klammern,
Die tiefste Lebenssehnsucht schreit in mir.
Die höchste Angst zerreißt den alten Bann;
Jetzt fühl ich – laß mich –, daß ich leben kann!

Und über diesen äußersten Aufschwung in das Leben hinaus dann, als er sich dem Tode verfallen weiß, ein höchstes Rasen in den hinein:

Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!...
Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt im Fühlensübermaß
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen.

Mit der abschließenden Geste des Stückes durch die Hand des Todes deutet der Dichter denn noch einmal auf die Andern, aus deren Zahl er nunmehr endgültig scheidet, auf die Sinnhaften, die Glücklichen, Alle, Alle, die nicht im Keime gebrochen wurden wie er, und „wundervoll" nennt er sie:

Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im ewig Dunklen finden.

Wenn aber zu lesen stand „Die tiefste Lebenssehnsucht schreit in mir!" wer hätte wohl den Mut, diesem Schrei anzuhören, daß er da nur schallt, weil er nötig ist für das Stück, nicht aus der eigenen ganzen Lebens-Not des Dichters. Der wüßte allerdings auch wenig von solch einer hohen Kunst der Verdichtung, die in

nichts als vier Verszeilen – den obigen – die ganze Masse der Sinnsucher in der Menschheit in ihren vier Einzelgestalten vorführt, den Forscher, den Denker, den Dichter und den Gottgläubigen, denn ihre Symbole enthalten jene Verse nacheinander.

Der Tod, kein Lebendiger schließt das Stück und drückt das Siegel auf das Bekenntnis. Der Tor, der immer noch Suchende, Verzweifelte, im Dichter ist gestorben, da er die Weisheit der Einsicht gewann. Was noch blieb, war der Lebens-Vollzug, bewirkt durch eine wirkliche Zerrüttung der Nerven oder der Seele, die in dem oben erwähnten Brief des Lords Chandos beschrieben wird. „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten, und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“ Und im nächsten Absatz von den philosophischen Begriffen: „Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten: aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihren Reizen ausgeschlossen.“

Überträgt man das hier von den Begriffen Gesagte (wobei das Wort „Reize“ – die Augenverlockung für den Schauenden – bedeutsam erscheint) auf die Gesamtheit der Lebens-Dinge, so sehen wir wiederum Königs-Gärtner und Wahnsinnigen ineins. Ja, es ist unheimlich zu gewahren, daß anscheinend gerade die Richtung seiner Lebens-Sehnsucht im Dichter es war, das Verlangen, Einzelner zu sein unter Einzelnen, nur

im dienenden Geschäfte, nur durch die Alltags-Fäden der Nutzung mit ihnen verbunden, – daß eben diese es war, die zu seiner Zerrüttung führte. Denn so verfiel er dem Chaos seines Auges, der unendlichen Teilbarkeit, dem letzten Zerfall des äußeren wie des inneren Lebens. Alles zersprang in Stücke, und nur noch das letzte Gefühl seines noch vorhandenen Selbst bewahrte ihn und verblieb ihm als Ahnung vom Sinn, vom wirklichen Sein. Es ist anzunehmen, daß nur vollkommener und endgültiger Vollzug des Sichabwendens von dieser Lebens-Art des Schauens, ein freiwilliges Erblinden gleichsam noch Heilung bringen, d. h. das Leben erhalten konnte. Wahnsinn oder Tod oder Entsagung: das war die Wahl. Der Mensch nahm vollkommen heroisch das dritte Los, dieweil es heldischer ist, das Leben in sich selbst und als Lebendiger zu bezwingen, als durch den Tod. Die Nähe des Selbstmordes ist eine zu gewöhnliche Erscheinung im Leben der Dichter, als daß sie hier im Brief hätte erwähnt werden dürfen.

Hofmannsthal wählte die Entsagung und verstummte. Die Krisis war beendet, wieder war Herakles auf dem Öta verbrannt, nachdem, was unsterblich an Hofmannsthal ist, den Olymp schon erreicht hatte. Er wandte sich ab, wie es in der Briefeinleitung verhüllend heißt, von „literarischer Betätigung"; in Wirklichkeit wandte er sich ihr zu, wurde Literat, Übersetzer, Essayist, Librettist, Verfasser von Lustspielen. „Nur daß er dienen durfte, freute ihn." Das prophetische Jünglings-Wort wurde erfüllt. Die unausgesetzte, geduldige Bemühung Hofmannsthals um das deutsche Lustspiel erhärtet die Feste des Vorsatzes durch diese kräftig gezogene Bahn, und sie erhärtet auch die Vollkommenheit der Auswechselung des Festtages für Alltag. Was dem Dichter Ruhmsucht ist, das ist beim Schriftsteller

Ehrgeiz. Hofmannsthal widmete sich damals dem höchst ehrgeizigen Bemühn, die ihm verliehene hohe Kunst zu setzen an die Erfüllung einer hohen literarischen Form, die seit Lessing und Kleist leer und verwaist scheint. Ob der Dichter nachmals ein anderes Weltgefühl gewann, ob er nach der Überwindung jener Krise nachmals von neuem beginnen durfte und inwiefern es ihm gelang, das kommt hier für uns nicht in Betracht; es steht, wie man zu sagen pflegt, auf einem andern Blatte.

Der Schreiber dieser Zeilen möchte hier abermal innehalten, um kurz vor dem Abschluß zum Übergang ein tröstlich Schönes mit dem Leser zu bedenken.

Wie er nämlich schon einmal anläßlich Georges erwähnte, hatte er noch einen Nu, bevor er über Hofmannsthal etwas zu sagen sich entschloß, diese Absicht nicht. Als er sie dann ausführte, erlangte er sich zwar die nötige Erkenntnis für das Wesen, aber er zog noch lange keine Folge daraus in Gestalt wirklichen Verstehens. Erst als das Blättern in den gutgekannten, aber lange nicht gelesenen Dichtungen, nur um kleiner Ursachen ohne viel Belang willen, zum Heraussuchen einiger Belegstellen, ihn allmählich zu tieferem Eindringen führte, da er erst jetzt in der menschlichen Tragik den Schlüssel zu allen Rätseln gefunden hatte und ihm nun jedes Wort in seiner tiefen Bedeutsamkeit dunkel erglänzte: da war die Folge gewiß unausbleiblich; das Verstehen. Früher hatte er von dem Dichter eine Meinung, und sie war nicht die höchste, so hoch sie war. Meinung ist nie weder hoch noch tief. Aber jetzt hat er Wissen und Verstehen. Verstehn aber ist Liebe, und so liebt er ihn erst jetzt.

Verstehn ist Liebe; und wenn ich mich also um wirkliches Verstehn bemühe, so muß ich den Mörder

lieben, wenn ich ihn verstanden habe. Nichts, das ich verstehe, kann sich meiner Liebe entziehen, und keinem Ding, das ich verstehe, kann ich meine Liebe entziehen. Denn nicht ist Liebe Verstehen, sondern Verstehen ist Liebe; erst das eine, und dann die andre. Was aber heißt denn verstehen?

Nun, so wäre nur zu erfragen, was der gedachte Schreiber dieses tat, als er sich um den Dichter bemühte, sein Wesen zu erkennen? Er erschuf es und woraus? aus dem eigenen Wesen; er belebte jenes durch seins, er nahm ihn als ein Gegenbild und sog sich ganz hinüber und hinein. Das besagt: er verwandelte sich. Verwandlung ist allemal Leben, Leben aber allemal Liebe, und so schließt sich der Ring.

Was er aber getan hat, war nur, aus den Elementen, deren Anschein von seinen Nichtverstehern dem Dichter zum Vorwurf gemacht wird, eben indem sie ihn nur nach dem Scheine beurteilen, das Wesentliche herauszuziehen, und siehe da, es wurde wirklich, wurde Leben, es wurde Ernst, wurde Größe und Trauer. Das Ästhetentum, die Müdheit, die Geste, das Spielende, das Absterbende (Dekadente), die Kühle, die artistenhafte Versekunst: die alle sind nicht wahr; aber das Wesen, das nur im getrübten Auge den Anschein all derer erzeugt, das ist wahr. Und aus dieser Wahrheit, Trauer und Größe hat der Dichter das Gelingen von Kleinoden gezogen, deren Art er in die Verse faßte (des „Fremden“ im „Kleinen Welttheater“):

Ich meine jenes künstliche Gebild
aus Worten, die von Licht und Wasser triefen ...
Daß dann die Knaben in den dumpfen Städten,
wenn sie es hören, schwere Blicke tauschen
und unter des geahnten Schicksals Bürde,
wie überladne Reben schwankend, flüstern:

„Oh, wüßt ich mehr von diesen Abenteuern,
denn irgendwie bin ich darein verwebt
und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten."

Denn wie überall ist auch hier jedes Wort mit Lebens-Wahrheit beladen. Der Dichter wendet sich an die Knaben, die – wie er schon nicht mehr – noch nichts vom Leben wissen, die – wie er nicht – alles noch vor sich haben und – wie er nicht – sich viel erhoffen, Abenteuer des Einzelnen und Sinn des Ganzen; die – wie er Tod und Entsagung – Leben und Sehnsucht, statt seiner Müde die Frische im Mark haben und den edelsten Wagemut; die aber schon an der Wende stehen, schon vor dem Abgrund der Erkenntnis mit noch lüsternem Grauen. Wir Alle aber, auch die wir nicht Knaben sind, kennen diesen Abgrund; wir sind in ihn gestürzt und haben uns mit zerschlagenen Gliedern gerettet, oder wir bauten uns die künstliche Brücke, die schön wie ein Regenbogen ist, solange wir bauen, aber eine Luftspiegelung, wenn wir sie betreten wollen. Die sind es, die den Dichter verstehen und lieben können, die der Gestaltung seines Schicksals anerkennen, daß es die ihres eigenen, des allgemeinen aller Menschen ist; die der Lebens-Trieb hindert, die tödliche Wahrheit zu sehn, die aber, wenn sie den Dichter lesen, erfahren „irgendwie bin ich darein verwebt"; erfahren ihr Menschenlos des Fliegenden Holländers, der über die unfruchtbaren Meere ewiger Sinnlosigkeit als Gestorbener kreuzt, in dem höllischen Weberschiff der Unseligkeit Faden neben Faden legend, denen ewig der Aufzug fehlt. Warum denn erfand sich das Volk diese Sage, und warum erhärtete es ihre Wahrheit durch die Frauengestalt der Liebe, des Wesens, das unser weicheres Gegenbild ist, mit dem wir uns ergänzen, und warum ließ es sie den Eid ihrer Erlösungs-Sucht brechen und

durch Schwäche sich hindern, dem wahnsinnigen Meerbefahrer – nicht Heilung zu bringen, weil, wo kein Sinn ist, auch sie keinen finden kann, aber Ausruhn im Beieinander, in der Geselligkeit zweier Einzelner, die sich fassen, und die zeugend und gebärend, unwissend oder sich vor der Unlösbarkeit des Rätsels beugend, nur das Nötige tun; vollziehen, was sie sind, Natur? Wer dieses weiß, oder wer es ahnt, der versteht den Dichter, wenn er ihm sagt: „. . . und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten", und er sagt es in allen kühnsten und edelsten seiner Werke mit jedem Wort.

Wenden wir uns nunmehr zunächst der Dante zugekehrten Seite des Georgeschen Wesens zu.

Wenn ich das vor mir stehende Bild Stefan Georges betrachte (die Wiedergabe einer Kunst-Photographie, die ihn die Stirn in die Hand gestützt zeigt, geneigten Gesichts), so fallen mir zwei bedeutende Zugaben zu den im Vergleich der dantesken charakterisierten Zügen auf. Die eine ist das Haar, das schwerwellig und dicht, hochstrebend nach überallhin wieder herumwallt; es ist Woge darin und ein dunkles, dionysisches Element der Unbändigkeit; sehe ich aber die Hand hinzu, so wird es Kornwoge, schwere Massen der Halme, vom Wind zusammengestürzt und durchwühlt. Denn diese Hand ist bäurisch; ich habe sie von einem früher gesehenen Gips-Abguß als sehr edel in Erinnerung, unbeschadet ihres deutlich bäurischen Charakters. In dieser Hand aber liegt die Form begründet, in die durch Georges große Krise sein Leben gerann.

Um diese Krise in ihrer vollen Umfänglichkeit würdigen zu können, haben wir uns zunächst zwei Abweichungen von der dantesken klar zu machen. Die Gedichte Georges, wie wir sie erkannten, zeigten uns

als typisch die Wiederkehr übermäßiger Pressung und Ballung, eine malmende Wucht der Kräfte bis zum Reißen und Brechen. Auf je engeren Kern aber eine Sache zusammengedrückt wurde, um so weiter ist der Umfang der Kräfte zu denken, die so zusammenschossen, nach Analogie des Diamanten etwa, der durch Äonen-Druck aus verkohlten Wäldern und Steinkohle kristallisierte. Andrerseits hatte George nicht wie Dante im Augenblick der Krise vor sich das Gebäude einer bestimmten Dichtung von lebens-gewaltigen Abmessungen, die überdies so eingerichtet war, daß alle Leidenschafts-, Meinungs- und Anschauungs-Verhältnisse zu Gott, Weltall, Erde, zu dem eigenen und dem Leben der Menschen, den Stoff zureichten; sondern George hatte vor sich nur zwei allgemeine Dinge: sein Leben und seine Kunst.

So entdeckt sich uns hier gleich der Erzunterschied Beider in den verschiedenen Richtungen des Verlaufs der Krisen. Bei Dante ging sie aus von dem Werk und durch sein Leben zum Werk zurück; bei George ging sie aus vom Leben und durch sein Werk zurück zum Leben. Weil Dante die Vision seines Gedichts vor sich hatte, so lag ihm ob, dessen Gültigkeit für sein Leben zu erkennen und sie ihm anzuerkennen. So hatte er als zweite Vision sein Leben zu erkennen, überstrahlt von dem furchtbaren Schein des Gedichts, daliegend in einem gespenstischen Halblicht von Ruhm und Entsagung, Heiligkeit und Vervehmtheit; hatte er vollen Bewußtseins seinen Willen zu heften auf die einfache, einmalige Wahl, am Scheideweg sich zu entscheiden und zu richten. Er war somit in diesem Betracht unfrei, sein Wollen von vornherein in eine bestimmte Richtung gezwungen. Seine Natur hatte das Gedicht ausgeworfen, sein Wille hatte nachzukommen.

Aber bei George lag keine bewußte Nötigung vor. Ja, er hatte ganz eigentlich die Krise aus sich selbst, und das heißt, zuerst selber ein Bewußtsein aus sich zu erzeugen. Er stand vor seinem Leben und dichterischen Amte nicht anders als jeder junge Dichter; der Weg hinein lag ihm frei; auf was kam es an, als zu leben und zu dichten, das Eine zu tun und das Andre nicht zu lassen? Nun aber erhob sich seine Natur und verlangte eine Sonderung: Herrschaft des Einen über das Andre; es erhob sich mit ihr sein Schicksal, das ein höchstes Leben in höchsten Leistungen von ihm wollte. Was das eine verlangte, von dem wußte die andre, wie es allein zu vollbringen war; seine Natur wußte um ihre Beschaffenheit der Übermäßigkeiten, die nur durch entsprechende Widerstände zu bändigen waren. Während also sein bewußter Wille, das erkennend, was ihm zu erkennen möglich war – das Schicksal –, dieses wollte, höchstes Leben in höchsten Leistungen, anders sein als die Andern, wie Franziskus, da er die Alltags-Kleider vertauschte für sein Festtags-Gewand der Armut in Gott: hatte seine Natur, vor ihm geheim, den Weg und die Mittel, und was ihm oblag, das war, diese herauszutasten, durch immer engere Selbstprüfungen immer mehr Naturbewußtsein in seine Vernunft hereinzuziehen und auszukristallisieren; er hatte sich gleichsam zu veredeln wie ein Gewächs; seinen Schicksals-Willen in Einklang zu bringen mit seinem Natur-Willen durch immer tieferes Erkennen, Bewußtwerden und Befolgen. Aus der ganzen vielspältigen Dumpfheit des Seins war ein Bewußtsein und ein Wille herauszuläutern, wasserklar, ein Kristall. Für das also, was an Bewußtheit und Wollen bereits in seiner Vernunft fest war, schien er sich frei, hatte er Freiwilligkeit der Wahl zwischen Leben und Sterben; aber er unterwarf sich dem Schick-

sal, aus seinem Wesen die Form herauszuhorchen, die Schicksal würde.

Nun ist Kunst nur Ausdruck inneren Lebens; *eine* Form des Lebens. Es ist deswegen keine unnatürliche Nötigung, wenn wir die Vision des Jünglings über sein Leben und die Ausschau nach höchsten Leistungen zunächst auch über die Grenzen dichterischer Betätigung ausdehnen. Nur ahnungsvoll die Schicksals-Nötigung zu einer engen Beschränkung empfindend, mußte der jugendliche Geist der Kühnheit, vor sich eine Unermeßlichkeit des Lebens und der Möglichkeiten, sich sperrend gegen jede Behinderung, um so mehr in das Weiteste schweifen wollen, bewußt seiner Kräfte, unwissend, daß sie polare waren, Überstrom und Bändigung; daß jede Leistung zerflattern würde, wo nicht ein Wille die beiden vereinte, um die Form aus sich herauszupressen. Daß er, mit einem Wort, sich zusammenzuraffen und zu ballen hatte wie ein Kosmos, immer mehr Ringe der Erkaltung immer tiefer zu legen um den immer gewaltsamer gegendrängenden glühenden Kern und bei solchem Entstehen Alles zu regeln, die Maße auf den letzten Druck der Erträglichkeit zu stimmen, also den Druck der Atmosphäre, Druck der erkalteten Schale und Druck der inneren Feuer. Und so ward es denn, weil niemand sich über die gegebene Bezirkung hinausheben kann, ein Ding wie die Erde, nicht ausgeglichen, sondern vielfach geladen mit Spannungen, Windströmen, Passaten und Taifunen, mit Erosionen und Sedimenten, Geysern und Vulkanen, unter unablässigen Entladungen im Wechsel der Kräfte-Herrschaft, so dennoch diese erstaunliche bildend, die ruhige Kugel, wo zwischen Meerbuchten und Laven, Fels und Wassersturz friedlich der Mensch gedeiht, die Blume still in das Licht gewandt ihre Zeit verweilt und

ernstere, wandellosere Kräfte als die gezählten das Ganze sanft durch den Reigen der schönen Geschwister führen.

Wir hätten demnach den Jüngling uns nur vorzustellen in jenem Zustande der Ratlosigkeit, der im Leben jedes begabten jungen Mannes zu seiner Zeit erscheint, da er, innerst wohl eine Berufung ahnend, doch ihre empfundene Bestimmtheit sich leugnen möchte, fast weniger weil andrer Möglichkeiten noch viele Verlockung hauchen, als weil alles beherrschend noch vor ihm das göttliche Antlitz einer allgemeinsten droht, warnt, lächelt: nur Mensch zu sein. Und dieses: nur seiner Seele zu dienen, gewissenlos nur nach ihrem Gebot ein höheres Gewissen sich zu erbilden, als er die bekümmerte Menschheit handhaben sieht; zu lieben, nur dies; so sich schön zu vollenden und hierdurch der Welt zu dienen. Und vielleicht weiß er auch dies: daß es Schicksal des Menschen ist: diese allgemeine Berufung zum Sein zu erfüllen in bestimmter Wahl einer bestimmten; daß aber hierin die Gefahr der Beschränkung lauert, der Verlust der schönen Freiheit, das Erlöschen der Sehnsucht nach sich selbst, die Entkräftung der Seele, der Alltag.

Da sehen wir denn einen George, den höchst, den äußerst, den „abnorm“ leidenschaftlichen Menschen vor seinem Leben stehn, gezwungen und entschlossen, in einem Nu sein Schicksal herauszureißen und durch es, durch seine Liebe zum Schicksal, das Dasein in die ihm bestimmte Form zu pressen. Er ist zu denken in einer letzten Einsamkeit, wo jeder Zuspruch und jede Art Beratung, wo menschliches Tun und Treiben mit ihren Behausungen, Sitten und Dogmen hinterm Rande des Himmels zurückgeblieben sind; einsam mit seiner Seele wie Christ in der Wüste. Und wir sehen ihn andrerseits entschlossen zur Einmaligkeit, zur Krise, zum

Augenblicks-Entscheid, da eben die sachten Übergänge zur Form durch mancherlei Versuche und Ertastungen, vermöge derer sonst der seine Form suchende Mann-Knabe sich allmählich hinein und zurecht rückt, abgefallen waren. „Nach sieben Tagen hatte ich meine Glieder und meine Gestalt vergessen.“ Nun, als ein vom Versucher auf den Gipfel Geführter, sah der maßlos Phantastische die Möglichkeiten der Welt unter sich zur Schau gebreitet. Heiliger oder Mörder, Verschwörer oder Apostel, Kirchenfürst, Goldgräber, Staatenlenker – und was für Aussichten in Größe, Pracht, Farbigkeit, Kraftentfaltung und Herrschertum zwischen den aufgezählten erdenklich sind, die wies ihm der Finger der Lockung. Noch hinter ihm, verhüllt, stand der wahre Engel seines Lebens, abwartend.

Dann wandte er sich zu ihm.

Dieser Augenblick wurde von Spitteler in dessen „Prometheus und Epimetheus“ beschrieben in der Begegnung des Titanen mit seiner *Seele*, der er sich in die Hände giebt, derweil für die übrige Menschheit das *Gewissen* der alltägliche Lenker ist. Da er ihr Gesetz über sich befiehlt, giebt sie ihm zum Lohn ihren Segen in Gestalt der Verfluchung.

„Verflucht sei all dein Tun! Verflucht bei Tag und Nacht dein ganz Gefühl! Verflucht dein Hoffen!

„Und Menschen-Glück und -Freude soll dir nicht geschehn, doch was da heißet ‚Herzeleid‘ im Menschenland, das werde reichlich dir zuteil: Entbehrung, Kränkung und die ungelöschte Gier und das erstickte Würgen in den stummen Nächten.“

Unter dieser Verfluchung erkennen wir nur die Wirkung desselben Vollzugs wieder, den Dante vornahm, als er sich auf die Gesetzes-Kraft seiner „Seele“ vereidigte, durch die er seine Welt, d. h. sein Werk ordnete,

die also menschliche Satzung ausschloß und verurteilte; wovon denn die Folgen sein mußten – Vereinsamung, Ruhm, der echte, nur im Bewußtsein seiner selbst, Ehrlosigkeit, Verkennung, Verachtung, Vervehmung. Die nahm auch George als sicher vorweg, fand sich ab mit ihnen, als er nunmehr sein Dasein gründete in die verkündete eine Form des „Engels“:

Sind auch der dinge formen abertausend
Ist dir nur eine – meine – sie zu künden.

Kunst, Gesang, verewigter Festtag, die goldene Fesselung der Gottheit, eigene Gesetzlichkeit, höchste Freiheit, Zwang nur zur einen Form: all die waren ineinander verschmiedet und vernietet.

Nun aber die nächste Pressung. Eine Maßlosigkeit des Weltverlangens (denn wer eine Welt gründen will, kann es nur auf dem Umweg allseitigsten Verlangens nach allen Formen der vorhandenen Welt; kein Bild ohne Gegenbild; kein Anfang, immer ist etwas zuvor: Erinnerung, und nichts Neues als durch Selbsterkennung an einem Alten), der Begierde, sein Inneres in einem tosenden Außen zu suchen, es aufzufangen tropfenweis hier, stromweis da, im Sturz der seelischen Gewässer heut und morgen im Zerstäuben ihrer feinsten Essenzen am Rand einer Sinnlichkeit: die war umgeschlagen nach innen, hinein ins Gehäuse, in die erste Schale der Form; die gewaltsamste Verwandlung war vollzogen, im Donner der Möglichkeiten gezeugt und geboren, wie zu Erz geronnen war das Bildnis dessen, der war –

Nur stiller künstler der sein bestes tat
Versonnen wartend bis der himmel helfe.

Aber Stürme und Ströme des nur erst zusammen gerissenen Chaos mußten um so hitziger brodeln im ersten, noch dünnen Eise der Rinde; die Erkaltung folglich eiliger ausgedehnt werden gegen das innere

Feuer, daß die Schale halte, der Druck sich mäßige, der innere durch äußeren Druck. Diesen finden wir geäußert bei dem Dichter in einer Wirkung auf das Element der Sprache.

Dies aber heißt nichts andres, als daß Dichtung zwar nun feststand, nicht aber die Sprache, die sie zu formen habe. Wir können die möglichen Aussichten, in einer andern Sprache als der deutschen den Stoff zu finden, der passend sei zur Durchwirkung mit dem inneren Wesen (Aussichten, die bei Georges erstaunlicher und vielfacher Begabung für fremde Sprachen keineswegs unvorstellbar sind), – wir können derartige Aussichten um so leichter übergehen, als ein weit kühneres Unternehmen sich vor dem noch Unbändigen türmte. Im „Jahr der Seele" befindet sich folgendes Gedicht.

Des sehers wort ist wenigen gemeinsam:
Schon als die ersten kühnen wünsche kamen
In einem seltnen reiche ernst und einsam
Erfand er für die dinge eigne namen –

Die hier erdonnerten von ungeheuern
Befehlen oder lispelten wie bitten.
Die wie Paktolen in rubinenfeuern
Und bald wie linde frühlingsbäche glitten:

An deren kraft und klang er sich ergetzte ·
Sie waren wenn er sich im höchsten schwunge
Der welt entfliehend unter träume setzte
Des tempels saitenspiel und heilige zunge.

Nur sie – und nicht der sanften lehre lallen ·
Das mütterliche – hat er sich erlesen
Als er im rausch von mai und nachtigallen
Sann über erster sehnsucht fabelwesen.

Als er zum lenker seiner lebensfrühe
Im beten rief ob die verheißung löge . .
Erflehend daß aus zagen busens mühe
Das denkbild sich zur sonne heben möge.

Zur Erklärung des Gedichts: „denkbild“ ist nicht gleich unserm Denkmal, sondern – wie Borchardt in seiner Kritik des „Siebenten Ringes“ mitteilt – nachgebildet dem holländischen „denkbeeld“, gedachtes Bild, also Idee. Es erweist dinglich, wie auch Borchardt erwähnt, die Lebendigkeit des Dichters in fremden Sprachelementen und gedanklich sein gotisches Verhältnis zur Dichtung, die ihm Ideengestaltung, Formung einer übersinnlichen Welt ist. Die vorhergehenden Zeilen erhärten meine Darstellung des Jugendlichen in einer Krisis, an einem Scheidewege; „fabelwesen“ steht dichterisch-phantastisch bereits für „denkbild“ ein, wie „mai und nachtigallen“ wieder für Jugend. Das „mütterliche lallen der sanften lehre“ giebt im Verein mit dem Inhalt der vorangehenden Strophe die letzte Ursache des Verlangens nach einer eigenen Sprache an. Nicht so etwa, daß die mütterliche deutsche ihn zu sanft angemutet hätte gegen andere Sprachen; sondern was es galt, war eine Sprache der Ideen, des Geistes, eine männliche also und spröd' und härtere als die gleichsam aus dem Mutterbusen eingesogene irdische, die aus so weichem Stoffe gebildet ist wie unser ganzes körperliches, sinnliches, pflanzlich erbautes Erdwesen. „Namen“ heißt es, nicht Worte, weil, wie die erste Zeile erweist, an die Sprache des Sehers einer inneren Welt gedacht ist, eine, die – wie Kunst nur Ausdrücken inneren Lebens ist – also orphisch wäre oder delphisch, in Vollendung des Orakelhaften nur ein Herausstoßen von Namen; denn es waren ja erst die Priester, welche die Worte der Weissagung, hingeworfene Runen, ordneten und deuteten, grammati-

kalisch verbanden zu Sätzen und Epigrammen. Daß die von George ersonnene Sprache der Grammatik entbehrt hätte, ist damit nicht gesagt; aber betont ist ihr Sinn und Gewicht als orphisch, nur Namen gebend, und die Verbindung ist wieder da mit Wäinämöinen „alt und wahrhaft", dem Sänger-Seher, der zaubert durch Namengebung, der die Dinge, die Welt durch Wissen und Künden erschafft, bildet, belebt und beseelt. Darum muß es heißen: „Des sehers wort ist wenigen gemeinsam", denn nur wenige haben den urtümlichen Zauber, wenige die Gewalt des Mundes, wenige sind Dichter.

Und so erblicken wir den Dichter George am Ursprung der Dinge. Nicht aber, daß er bis dorthin gelangte, ist das Wunderbare, denn schon mancher gelangte dorthin, sondern daß sein Bewußtsein bis dorthin ihm folgte. Er allein weiß um die Einzigkeit seiner Bestimmung, Magier zu sein, Besitzer und Hüter des letzten Geheimnisses, des welterschaffenden Zaubers im Namenbann. Denn unsre menschliche, seelische, unsre alles Außen umfassende innere Welt ist aus einem einzigen Stoffe gebildet, dem der Sprache. Wieder erscheint Pascals Idee: auch unser seelisches All ist die Kugel, deren Mittelpunkt überall, deren Umfang nirgend ist. Denn wo hätte die Sprache ihren Umfang? Sie ist unendlich; aber wo nur ein einziges Wort erscheint, da ist es im Kern, ist es der Kern, und alles, was Sprache ist, strahlt von ihm aus. Sprich: Du! Und Geliebte, Freund, Mutter, Geschwister, Vater, Nachbar, Freund, Feind, Familie, Gesellschaft, Heimat, Volk, Menschheit, Gott – alle entstürzen dem Füllhorn; Umfang nirgend. Sprich: du, ein Wort, leichter als ein Kuß, und du erschaffst eine Welt der Liebe.

An diesem Ursprung stand George, jung wie ein Gott, feurig wie ein Titan, träumerisch wie ein Mensch.

Co besoso pasoje ptoros
Co es on hama pasoje boãn!

Höre man nur diese zwei, in einem Gedichte des Siebenten Ringes uns überlieferten Zeilen jener Sprache, „an deren kraft und klang er sich ergetzte", höre man den erstaunlichen Wohllaut und die Fülle und vor allem die schlechthin wunderbare Ursprünglichkeit und Naturhaftigkeit, durch die sie sich von keiner echt gewachsenen zu unterscheiden scheint; und ziehen wir diese Tatsache und dies Erlebnis des Traums einer Kosmopoiesis, einer Schöpfung, durch den Geist, durch das Blut des Jünglings, so blicken wir allerdings mit ihm „im rausch von mai und nachtigallen" in eine Aussicht, die göttlich ist.

Möchte man sich vielleicht in seinen ersten Vokabelschatz einer fremden, lebendigen Sprache, der französischen etwa, hineinversetzen? Wenn wir die Dinge unsrer Umgebung mit ihnen wie mit den Nummern eines Lottospiels belegten, verwandelten sie nicht diese Umgebung von Grund aus? Sahn uns nicht Tisch und Bette, Fuß und Hand und die Küche mit andern Augen, mit einem fremden Leben an, wenn wir sie la table nannten und le lit, le pied und la main, und war nicht diese alte Küche in einen Feenraum verzaubert durch cuisine? Ja, verwandelte sich nicht unsre ganze Welt in eine zauberhaft exotische, deren Wunder allein die Verlockung auf das kindliche Herz strahlten, sich mühsam tiefer in sie hineinzubegeben, ihres ganzen Zaubers zu ganzer Vertauschung teilhaft zu werden, und fing nicht unsre Ungeduld flugs an mit Verzaubrung des Lebens, mit Voilà und Au revoir, mit einem erstaunlichen Que voulez-vous donc und C'est-à-dire an die Schwester? Ach, damals glaubten wir uns in so vollkommene Fremdlinge verwandelt, wie später selbst der nicht erreichte,

der, mit dem fremden Element jahrzehntelang bis in sein Denken durchtränkt, doch nicht verlernte, deutsch zu reden in seinen Träumen.

Also versammle man denn alle erdenklichen, dem Sprachgeist überlieferten Zauber der Seele, dazu die wirkliche Erfindungs-Gabe und Schöpfer-Gewalt in die Aussicht des Jünglings, der nicht wie wir aus Zerstreuung der Dinge zur Einheit und zum Ursprunge gewandt steht, sondern vom Ursprung aller Dinge her in eine neue Welt der vollkommenen und von ihm selbst zu erschaffenden Einheit blickt: so erscheint uns die Majestät des Ruhms in nie zu überbietender Größe, Ruhm über allem Rühmen, Herr des Lebens zu sein, Schöpfer, Bildner vom Chaos an, vor allen sonst bekannten Anfängen Beginner: ein Ziel von Macht, wohl wert, ein Leben von biblischer Länge und Würde ans Vollbringen zu setzen; ein Vollbringen zudem, das hoch über sich hinaus die Krone aller Ehren in die Sterne erhob: diese Sprache nicht nur zu erschaffen, sondern in ihr zu dichten.

Das Machtverlangen, dies natürlichste Gefühl des atavistischen Menschen, können wir uns nicht gewaltig genug vorstellen in George, der in sich Beides vereint, den Atavismus und seinen Bezwinger, die Kultur. Die Belege hierfür an späterer Stelle, hier nur so viel, daß Georges Zwiespalt und Kampf und Tragik nur Verkörperung ist dieses größten Kampfs zwischen den Urtrieben des Atavismus und den edlen Mächten der Kultur; so ballte er seine Welt vom Kern der Feuer bis zum Korn der Ähre, von der heiligen Flamme an bis zum Brot. – Und von diesem ungeheuersten Machtverlangen erlöste er sich und beschied sich. Sein Glück wollte nicht, daß er irrte; daß er, wie seine Leidenschaft des Beharrens bewirken würde, das Leben in Vergeblich-

keit und Verblendung einbüßte. Gleichviel, was Einhalt gebot; ob es Vernunft war, die ihn zurechtwies und bedeutete, daß auch die Kraft höchster Ideen in einem Hirn nicht hinreichen würde, organisch zu erschaffen, was in Äonen des Werdens, aus ursprünglicher Zelle, als eine höhere Natur in Fortsetzung der stummen, sich über das Erdreich und Völkerschaften entfaltet hatte; und daß, im Brausen unerhörter Wahrscheinlichkeiten, der Mensch es ist, aber nicht die Natur, die Ausnahmen duldet; und daß ein Hirn, so wandelbar es beschaffen sein möge in sich selbst, starr ist, fertig gegen ein Naturgebild, die Sprache, wo Leben aus Leben sich immer bildet, niemals erstarrend, niemals fertig, sondern unendlich in der Bewegung ihrer Verwandlungen weiter begriffen. Gleichviel, ob dies, oder ob es nur ein Wort war des „mütterlichen Lallens", der eigene Name, der ihm, aus geliebten Lippen hervor in sein Herz tretend, es geheimnisvoll erschütterte zu einem solchen Klange der Wirklichkeit, daß sein Weltgebäude des Traumes zerfiel.

Die Spange

Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif.
Doch war im schacht auf allen gleisen
So kein metall zum gusse reif.

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine große fremde dolde
Geformt aus feuerrotem golde
Und reichem blitzendem gestein.

In diesem fast allegorischen Gedicht, das im Ausgang der „Gesichte" in den „Pilgerfahrten" bedeutsam auf das Buch „Algabal" hinweist, dürfte das Wort „fremd" der drittletzten Zeile das wichtigste sein. Der Jugend-

liche hatte „im Schacht auf allen Gleisen kein Metall zu seinem Gusse reif“ gefunden, und wir können also in der Erkenntnis der eigenen Unreife eine dritte Möglichkeit der Verhinderung unsern obigen zwei Vermutungen zugesellen. Nun aber einfach nach einer andern Sprache greifen und sie aus ihrem Wesen und Eigentümlichkeiten, Kräften und Unkräften benutzen, hätte völlige Verkennung oder vielmehr Preisgabe der Aufgabe bedeutet, die noch immer die gleiche war, eine Welt zu begründen in einer eigenen Sprache. Aus dem Schöpfer-Geiste heraus also war das sich bietende Gold der neuen Sprache umzubilden nach dem eigenen Willen und Gesetz; es mußte also angesehen werden als ein fremdes oder es war sich selbst zu entfremden, alle Spuren des Alltags und selbst des Festtags-Gebrauchs in den Händen andrer Dichter waren zu entfernen und der eigene Festtag in alle Adern zu flößen, in der unendlichen, durch Venen und Arterien rückläufigen Bewegung des Herzgangs. Ja, wie wenn einem lebendigen Wesen unter währender Entziehung des eigenen Blutes ein fremdes eingeschmolzen würde, ganz so war es. Es war natürlich, daß solch eine Erneuerung sich ausdehnen mußte bis in Haar und Horn des Geschöpfs, bis zu der äußerlichsten Entfremdung in der Schrift, kleinen Initialen der Hauptworte, der Satzzeichensetzung (die, wie man sieht, bei George nicht unsern Wünschen der Sinnes-Verdeutlichung, der grammatikalischen Gliederung dient, sondern allein dem Rhythmus; die Satzzeichen sind keine mehr, sondern haben den Wert musikalischer Taktabteilungen) und selbst der Entfernung bestimmter Buchstaben, wie c und y. – Und nun ist bei diesem letzten wie bei allen, auf den vorangehenden Blättern geschilderten Vorgängen Eines klar, auf das an früherer Stelle bereits von mir hingewiesen wurde:

unablässige, höchste Wachsamkeit des bewußten Willens. Dies allerdings ist Georges Wesens-Art, in einer furchtbaren Weise abhängig zu sein von Geheimnissen, von ihm verborgenen oder mühsam von ihm verschlossenen Urkräften, die ihm und uns aus der Nachtverhüllung bald ein göttliches, bald dämonisches, bald satanisches Gesicht dämmern lassen — und aus diesem Grunde bestellt zu sein zu einem rastlosen Wächter und Hüter seiner selbst, ein Argusauge immer wach zu halten über einen so großen Bezirk, wie der Horizont dieses Auges nur messen konnte. Denn es kann nicht anders sein: Wem eine solche Macht des Schöpfer-Wollens und Schöpfungs-Vollbringens eingeboren wurde in seiner Natur, der muß ein ebenso großes Maß von vernichtenden Kräften wie von lebenspendenden haben. Ja, wenn ein Mensch denkbar wäre, die Vollendung eines Attila in der Beschränkung allein auf die bösen, vergewaltigenden, zerstörenden Neigungen, so hätte ich den äußersten Ring meiner Entwicklung des Georgeschen Wesens in diese Weite hinauslegen müssen, und ich habe auch die Möglichkeit einer Wahl des ganz Bösen angedeutet in der Gegenüberstellung des Mörders und des Heiligen. – Doch finden wir hier uns ahnungslos vor einem abgründigen Nichts und Alles im Menschen, so daß es verboten ist, weiter vorzugehn. George traf seine Wahl, die so gut war, wie er nur konnte.

Wenn aber in einem früheren Abschnitt von mir gesagt wurde: wie bei keinem Dichter sonst sei der ständigen Willens-Wachsamkeit Georges bei der Gedichtarbeit gelegen am *Gebild*, so wäre das jetzt zu berichtigen und für Gebild zu setzen die allgemeineren: Sprache, Welt, Leben. Wie ich Dante den beständigen Erbauer seines Lebens nennen durfte, so verhält es sich mit George. Das Werden und Wachstum seiner Sprache

ist so unablässig wie das seines Lebens: in jedem Gedicht, immer wieder, wird die ganze Sprache, so wie das ganze Weltall immer wieder wird in jedem seiner Punkte und Augenblicke. Allemal ist, was entsteht, zuerst die Sprache, dann das Gedicht, zuerst die Lebendigkeit, dann die Lebens-Form, zuerst Chaos, dann, durch Gesetzung, Welt. Immer wieder gilt es ein Bannen der übersinnlichen Erscheinung, der inneren Welt durch Geben von Namen, die aus der äußeren durch die Sprache abgehoben werden. Dies ist so bei jedem Dichter; nur wissen sie es nicht. Er allein weiß es ganz, und so ist er es auch allein. Er hat immer an seiner Welt zu baun; er hat in jedem Teil allzeit die ganze vor Augen; wenn er lebt, so lebt er Gesetz.

Aber die innere Glutmasse stand allem Anscheine nach noch nicht; jedenfalls haben wir noch einen letzten Vorgang der Beschränkung im Wesen des Dichters zu beobachten, nämlich auf die lyrische Form und noch innerhalb dieser allgemeinen auf die eine, seine Gedichtfigur, die wir kennen: den kurzen, die Vierstrophigkeit selten überschreitenden Gesang und das Lied – mit den einzigen zwei Stoffen, dem innern der Seele, dem äußern der Natur (auf welche beide auch die scheinbaren Ausnahmen im Wesen zurückzuführen sind); auf jene *romanische* Bauart also von äußerst sinnlich gestalter Art, doch geistiger Gesetzlichkeit. Wenn aber unser Auge in Georges Wesen eine natürliche Beschränktheit auf die lyrische Form, auf eine Bildkraft zu erkennen glaubt, die allein im sprachlichen Stoff – ähnlich wie Hölderlins – zeugungsfähig sei, so bedeutete ja dies keine Nötigung für Georges *Bewußtsein* zur Zeit der Krise. (NB. daß diese Krise umfänglich nicht festzulegen ist auf die Frist einer Stunde oder selbst eines Jahres, daß es ver-

mutlich lange Jahre gedauert hat, bis von den Ursprüngen her das innere Toben und Schwanken, an sich selber gesättigt, zur Ruhe kam, dürfte sich von selber verstehn.) George hatte auch in alleiniger Erfüllung des Dienstes seiner prometheischen „Seele" mancherlei Möglichkeiten dantesker Art offen. Wenn er auch, gebunden bei aller Ausnahmehaftigkeit an den Zeitgeist, keine Theologie wie der Florentiner aufrichten konnte, so gab es um so freiere, schönere Ausblicke vielleicht auf die mächtigsten Theogonien – etwa in der Art des Spittelerschen „Olympischen Frühlings"; er konnte den unermeßlichen, noch lange nicht nach ewigem Leben ausgeschöpften Stoff der hellenischen Mythen-Welt durch seine späte, abendländische Seele ziehn und übersinnlich richterlich die erstaunlichsten Gemälde unvergänglicher Wahrheiten und Unwandelbarkeiten vor die entartete Menschheit stellen. Wie sich im Zeitalter des Rinascimentos eine Wiedergeburt ewiger Schönheit und sinnlichen Lebens unterm Schein einer Hinneigung zur antikischen Welt begab: so konnte wohl auch eine Wiedergeburt der Tragödie durch ihn wunderbar erneuernd wirken auf den Geist unsres und späterer Jahrhunderte.

George tat etwas andres als Dante, dieweil er ein andrer war. Der furchtbare Alighieri schuf ein Werk heroischer Leistung und richtete dadurch nur die eigene Heldengestalt vor unsrer Ewigkeit auf. Da aber, wo wir ihn tragisch sehn und gebrochen, da griff für George sein Glück die Erfüllung des denkbar schönsten Einklangs von Leistung und Leben heraus. Er gestaltete sein lyrisches Werk und in ihm sich selbst. Dieser Bau seiner Welt war so wunderbar fein angelegt, daß er nur gleichsam zu atmen brauchte, so wurde sie. Leben und Gedicht sind bei ihm eines. Wir können ihn herauslösen

aus jedem Wort, wie wir auch aus lyrischen Gedichten einen für ihr Wesen belanglosen Verstandes-Inhalt zu schöpfen vermögen, aber sein Wesen ist unendlich daran gebunden. Er ging und geht noch völlig hinein, schwindet jedem Auge, und nur aus seinem Gedicht ist sein Leben zu erkennen. Es ist drinnen mit aller privatesten Realität, aber nur dort können wir sie finden. Dieses eine Mal war mit ihm das Glück der Einheit im Bunde und so hohen Maßes, daß es einziger Trost sein muß für ihn und anbetungswürdig ist für uns.

Kein freund war nahe mehr · sie alle gingen
Nur Er der niemals wankte blieb und wachte.

Mit der betäubung wein aus seinem sprengel
Die dichten schatten der bedrängnis hindernd
Des endes schwere scheideblicke lindernd
So stand am lager fest und hoch: der engel.

Niemals wird dieser Mensch und Dichter trennbar sein nur mit einem Atom seines Lebens von seinem Werk; es ist aus seinem Leben kristallisiert, es ist sein Leben so durch und durch wie der Porphyrblock Stein. Ja, wundersam und nicht zu beschreiben glückhaft und schön ist diese Kontur von Hellas hineingezogen in den umrißverbergenden atmosphärischen Dampf aus der innern geschüttelten gotischen Welt. Wenn dies geschehen konnte, und der Augenschein beweist es, wenn aus Qualm und Krämpfen, Räuschen und Begierden eine erhabene Sehnsucht nach der Einheit den südlichen Gott herüber zu führen vermochte, so ist freilich keine Frage, woher des Weges auch die Liebe seines bewußten Willens zu Apollo kam. Aus ursprünglicher mit der Geburt eingesenkter Wurzel seiner Ganzheit, deren Herkunft nicht zu erforschen ist. Denn einmal nehmen all unsre Lotungen ein Ende, und unsere eigene Herkunft hört mit der Urzelle auf.

Und dies also war Georges Auftrag, keine Theogonie noch Anthropogonie, ja gleichsam nichts zu bilden, was menschlicher Gestalt und menschlichen Charakters wäre, sondern allein „das Jahr der Seele“; die Seele darzustellen im ewigen Wechsel ihrer Jahreszeiten, ausgeformt in den Jahreszeiten und Stunden der Natur, ausgeformt in Erde und Himmel, den beiden Elementen des Bauern. So endete nun der Gang der Krise beim Ursprung der Väter. Die sind Weinbauern gewesen, verständige Pfleger des edelsten Sohns der großen Mutter, des Rebenschößlings, der uns hunderthändig, wie die Gottheit des indischen Lebens, die Dionysos-Juwelen, die Trauben, die Krüge seelisch erhöhender und auch leiblich erniedrigender Freuden hinhält. (Denn der Gott giebt nur und giebt seine maßlosen Gaben, die nur dem heilsam und süße sind, der des Gottes gewärtig ist, wenn er genießt.) – Der Sohn folgte den Vätern und gab uns jahraus jahrein des edlen Süßen, des feurig Einfältigen, des brausend Strömenden, des lieblich Lautern Fülle um Fülle ein Leben lang, aus Schiefer in die Sonne immer neu, immer edler neu die harte Rebe seines Daseins über die Lauben verbreitend. Freilich verbürgte es vor ihm Wolfgang Goethe, daß, wenn Apollo einmal des Weges nahen solle, aus attischem Süden in unseren Nord, es nur sein konnte an der brüderlichen Dionysoshand, die ihm heimische Süße der goldenen Beere wies, dort am Rhein und dort auch am Ufer des Neckar. Büdesheim, Rüdesheim, Tübingen, Nürtingen, jedes hat seinen deutschen Ü-Klang der Süße.

Nunmehr haben wir den letzten Kräfte-Auftrieb festgehalten gesehn, in dem aus „der dinge formen abertausend“ die persönliche lyrische Form erwählt wurde. Indem uns so die unablässige Wachheit ersichtlich

wurde, in der das Bewußtsein des Dichters niemals das Auge wenden darf von seiner Aufgabe, Bildner einer Welt und seines Lebens zu sein, wird uns zugleich der Ursprung der Spannungen klar, die den Leib jedes Gedichtes von innen heraus in seine Form treiben und dabei oft, das nötige Maß des Druckes verfehlend, die Rinde im Erkalten zerreißen. Denn das Gesetz der inneren Welt, das sie über die äußere verhängte, ist, mit einem weiter oben bereits erwähnten Worte bezeichnet: Entfremdung. Was das meint, erhellt ein flüchtigster Blick auf eine einzige plastische Figur der Gotik. Wie diese da nach unsern Messungen schief zu stehen scheint, wie angelehnt und herumgebogen um einen imaginären Pfahl, rückgratlos, von Füßen zum Haupt gewunden in einer drahtigen S- oder Spiralform, die, in ihrer Leiblichkeit weder beginnend noch endend, aus einer Tiefe unter ihr in eine Höhe über ihr verläuft; wie da von Anatomie keine Spur mehr ist, die Füße verschoben, die Hände verrenkt, die Finger auseinandergezüngelt, die Beine einmal kurz wie Stumpen, ein andermal endlos wie riesige Pfeiler sind, die Brust unterschlagen und die Stirn aufgetrieben ist wie eine Blase bis zum Zerspringen: alles das finden wir wieder bei George. Der nicht Verstehende nennt es künstlich, sieht nur Arabeske, nur Verrenkung und Entstellung, denn was er im Auge hat, ist das Maß seiner Welt, und was er der Gotik zugiebt, aus kaum bessern Gründen, als weil das alt ist, weil so ein ganzes Zeitalter war, weil es ihm überdies genügt, sich ein Gefälliges, nach seinem Maß Schönes herauszufischen und das übrige als gotische Stilisierung zu übersehn: das läßt er sich aus den Gebilden des Zeitgenossen anspringen, der zu sein habe, wie alle sind, der nur künstele und sich hieratisch gebärde, – unwissend, daß seine Art

ebensowenig eine Stilisierung oder Ornamentalisierung der Naturformen ist wie die der Gotik; unwissend, daß ein Mensch andre Maße als die der Natur in sich haben könne, ja, daß in Wahrheit jeder sie enthalte, nur darum, weil er denkt, mit dem Unterschied, daß nur der Eine sein Gedanken-Maß zum Gesetz erhob. Es darf deshalb die „Entfremdung" nicht so vorgestellt werden, als sei die Naturform angesehn und ihr nun von außen die Veränderungen eingepaßt worden, als sei sie mißhandelt worden wie im Bett des Prokrustes; sondern die erste Form ist die innere, und indem die Natur oder die äußere Welt überhaupt als formlos, noch ungeformt, als bloßer Stoff angesehn wird, wird von diesem Stoffe so viel genommen und auf solche Weise verwandt, wie es der inneren Form dienlich ist, sie zu gestalten. Gleichwohl hat ja der Bildner, der so verfährt, Blick und Erkenntnis, ganz wie wir, für die Naturform an sich; nur erkennt er ihr für sich, für seine Welt keine Gesetzes-Kraft zu, und so ist das nun, was an ihr geschieht, eine Entfremdung.

Wir stehn aber, die wir Menschen sind, jeder weder in einer inneren Welt des Gedankens, noch in einer äußeren der Erscheinungen; sondern wir stehn auf der Grenze. Wir sind Leib und Geist, wir sind beides und keines; die Grenze aber zwischen beiden, die ist unsere Seele. Wie wenn diese Grenze eine Feuerschnur wäre, eine Lunte, aus der Ewigkeit durch uns gelegt in die Ewigkeit wieder hinein; und wie wenn aus ihr in unendlicher Hin- und Rückläufigkeit Brand aufstiege, Flammen der Geistigkeit und Rauch der Sinnlichkeit; und wie wenn nun diese im Verlangen nach Stoff, sehnsuchtsvoll bald in diesen, bald in jenen Bezirk sich hinüberlegten, bald vollen Feuers ausbrechend aus allen Pforten unserer Sinne, hinüberwogten ins schöne äußere

Reich, um da freudig zu lodern im satten Glück des Verzehrens, bald wieder sich zurückzögen in das Dunkel der Geheimnisse, es mit tiefer oder hellerer Glut zu erleuchten, die ewigen Gesichte zu sehn, während durch Brand und dichtes Gewölk, das die Grenzung belagert, Stimmen und Scheine von außen unbestimmt, fremd und verworren dämmern: so verhält es sich mit der Seele. Da sie aber kein Festes ist, sondern Schwebendes, steigend, fließend, fallend Bewegtes, so ist auch niemals Stillstand noch Ausgleich, sondern allezeit Schwanken; und da diese Flamme nicht einziger, sondern zwiefacher Geburt ist und immer zwiefach genährt zwiefachen Wesens, so wird auch in ihr nie eine Scheidung der Stoffgebiete sich vollziehn, sie wird in jedes Reich, das sie betritt, etwas hinübernehmen müssen aus dem andern, sie muß immer zwei Herrn dienen, immer die Gesetze des Einen hineinpassen in die des Andern, sie kennt immer nur Unterwerfung, niemals Freiheit noch Versöhnung, ja, sie muß eigentlich immer anders wollen, weil sie nie die vollkommene Hingabe erreicht, weil ihr immer etwas von Drüben fehlt wenn sie hüben ist, und wenn sie in höchster ruhigster Seligkeit das ganz gewonnene eine Reich überschaut, da sieht sie schon fern an der Grenze die feuerbeladene Karawane ihrer Sehnsucht in die schöneren Länder hineinziehn.

Das ist der Zwiespalt der Menschlichkeit. Wir glauben ihn in Hellas versöhnt zu sehn, und wir haben recht, für uns von dort herüber den vollen süßen Leierklang des Glückes zu hören; aber rein und vollkommen ertönt auch er nicht. Und wir erkennen seine ganze klaffende Abgründigkeit in der Gotik, die sich in einer Dämons-Wut herumwürgt mit der Sinnengestalt, um sie siebenmal zu zerreißen, damit einmal die himmlische Seele heraushauche ihr schmerzlich süßes, ihr hin-

reißendes Abschieds-Lächeln. Und wenn George sich einmal vereidete auf das Gesetz seiner Seele, so wurde er doch kein Feind der äußeren Welt, so wußte immer seine Natur, daß allein Heil liege in der Versöhnlichkeit, und sie sehnte sich nach ihr und gewann Kräfte in dem langen Kampf, abwartend, bis der Jugendliche, der Eiferer fürs Gesetz, seine tyrannischen Kräfte ermattet hatte, – und da hatte sie sich himmlisch erholt, sie neigte sich und ließ Gesetz mit Gesetz sich umschlingen, und aus den innig Vereinten schmolz nun der Kuß und schwebte der Hauch:

Der hügel wo wir wandeln liegt im schatten
Indeß der drüben noch im lichte webt
Der mond auf seinen zarten grünen matten
Nur erst als kleine weiße wolke schwebt.

Die straßen weithin-deutend werden blasser ·
Dem wanderer bietet ein gelispel halt.
Ist es vom berg ein unsichtbares wasser
Ist es ein vogel der sein schlaflied lallt?

Der dunkelfalter zwei die sich verfrühten
Verfolgen sich von halm zu halm im scherz . .
Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
Den duft des abends für gedämpften schmerz.

Gesetz nämlich und Tyrannis sind nicht dasselbe; die Gotik sah, wie ich es von George sagte, der inneren Satzung gehorsam die Naturform als für ihre, die Ziele der Satzung, nicht existent an; sie verlor darüber das Vorhandensein der Naturform keineswegs aus den Augen, und so, von beider Satzungen durchstritten, übte sie ihr Gesetz in Tyrannei, doch wohl in einer unfreiwilligen, die des Guten, das sie wollte, nur habhaft werden konnte durch ein Ungutes, das sie nicht

wollte. Und das Gute, das sie wollte, war, wie uns unzählbare ihrer Gebilde offenbaren, nicht einmal die Herrschaft des Seelen-Gesetzes, sondern immer im Grund die Versöhnung mit dem andern. Wir können bei George den schönen Kampf durch seine Bücher verfolgen; er ist von Anfang nicht sieglos für die Versöhnungs-Sehnsucht, und er ist bis zum Ende kein voller Sieg. Aber im „Jahr der Seele", aus dessen Gedichten ich das obige wählte, steht die Zunge an der Wage beinahe schon fest und ist die Fülle der Einklänge bereits unendlich. Man wird an späterer Stelle die Linie gezogen sehn.

Wir befinden uns mit dem Dichter am Ausgang seiner Krise. Er steht sehr anders als Dante da. Den durchschoß der Strom seiner Lebens-Vision, um heraus und hinein zu brausen in die Titanen-Maße eines Werks, das er außerhalb seiner selbst sehen konnte, dessen visionäres Dasein von nun an der winzige Eifer seines Lebens zu umkreisen und überkreisen hatte wie die Spinne, um jede Kontur des imaginären Lebens durch einen Goldfaden des realen zu verhaften. Anders dürfen wir bei George den Strom ruhiger verfluten sehn in das Leben selbst, dessen Sinn und Gesetz in vielfältigster Einzelerscheinung aller Gedichte zu gestalten war. Der Strom gleichsam war in die Welt zerstäubt, und er hatte aus allen Dingen, Erlebnissen, Schicksalen wieder die Tropfen und Funken aufzufangen und durch die Magie seiner Kunst zu verfestigen, d. h. als Lebensspender aufzulösen in einen stofflichen Leib, der so Form gewann. Es war ein Bemühen ganz von der Art der chassidischen Kawwana, die nach Buber „das Mysterium der auf ein Ziel gerichteten Seele" ist, und zwar auf das Ziel, die Welt zu erlösen. „Dies aber", heißt es im „Geist des Judentums", „ist der Weg der

Erlösung: daß alle Seelen und Seelenfunken, die der Urseele entsprossen und in der Urtrübung der Welt oder durch die Schuld der Zeiten gesunken und hinausgestreut sind in alle Kreaturen, die Wanderschaft beschließen und geläutert heimkehren. Die Chassidim reden davon im Gleichnis des Fürsten, der das Mahl erst anheben läßt, wenn der letzte der Gäste eingezogen ist."

Und dies ist das Mysterium Georges: die Seelenfunken, die der Urseele entsprossen und in der Urtrübung seiner Welt in allen Kreaturen seines Lebens zerstreut wohnen, diese zu erlösen; in ihre Heimat führen kann er sie zwar nicht, seine Erlösung ist die in die Form, die göttlich ist, weil sie durch seelisches Walten entstand, weil nun in all diesen Asylen Gottes auf Erden sie für sein Auge erkennbar wohnen, in einer schon seligen Haft, in der höchsten Freiheit, die für den Dichter und für uns, die wir keine Chassidim sind, die Seele erreichen kann. Der Fürst, wenn keine andern Gäste mehr außen sind, darf das Mahl anheben lassen; diese sind alle schon in seinen Häusern.

Wir aber sehen vor den Dichter die unendliche Reihe der Stunden gerückt, wo er immer wieder den Sinn seines Lebens zum Knoten zu schürzen hatte im Gedicht; sehen ihn im „Mysterium der auf ein Ziel gerichteten Seele". Da es ihm allemal und alle Zeit um höchste Reinigung und Vollendung des Gebildes zu tun sein muß, scheint die Aufgabe bei der Widerspenstigkeit seiner Kräfte das Unwahrscheinliche der Anspannung zu verlangen, nicht einmal im Hinblick auf das Gelingen, sondern auf das Wollen allein. Uns bestätigt die Erfahrung aller auf hohe Ziele gerichteter Geister, die wir kennen, daß ihre Irrtümer um so zahlreicher sind, je geschlossener in ihrem Be-

wußtsein die einzige Bahn, und wer von all ihnen könnte sich rühmen, daß er mehr Widerstände in sich aufgelöst hätte als dieser. – Was sonst Dichter ist, darf sich willkürlich behandeln, sich gehen lassen in Versuchen und Anläufen, und sich genügen an Viertels- und Halb- und Dreiviertels-Gelungenheiten; jedem kann das Gedicht zu allem möglichen dienen, zu jeder Entlastung seines Lebens von irgendeinem Druck, zu jeder Befriedigung einer flüchtigen Mißlaune. *Er* hat die erhabene und furchtbare Aufgabe, sich all solcher Dinge, deren Dasein und Treiben in sich er als Mensch sich so wenig entziehen kann wie jene Andern, doch zu entschlagen, gleichviel wie; jedes zwar zu benutzen, jedoch immerdar umzuwandeln in ein Anderes, Höheres, in einer Unaufhaltsamkeit des Prüfens, Erlesens und Verwerfens, die allein genügen sollte, ein Leben vorzeitig aufzureiben. Immer hat das innere Auge offen zu sein für den „Funken", und immer ist die Form bis zum äußersten Rand zu durchduften mit dem heiligen Leben. Um so tiefer nun, da er nur ein Mensch ist und ein Mensch solcher Art, wie wir mit Schauder sahen, sind uns die Augen geöffnet für die Not-wendigkeiten der Übermaße, Schiefheiten, Falschheiten, Verschlackungen. Bei minderer Bewußtheit wäre vermutlich die sonst allgemeine Teilung erfolgt: hier sich selbst überlassen hätte der Wille ohne Beistand der übrigen Natur Unzulänglichkeiten verfertigt, die nachmals verworfen werden konnten; dort die Natur, den Willen in sich ziehend, das Reine geleistet. Ich glaube jedoch nicht fehl mit der Annahme zu gehn, daß die Gedichte von George, die der Öffentlichkeit bekannt werden, diejenigen sind, die es von ihm giebt[1]. Denn zwischen ihm und der

[1] Ausgenommen die im „Stern des Bundes" erwähnten, aus besonderen Gründen der Öffentlichkeit vorenthaltenen Lieder.

Öffentlichkeit kann es im Betracht der künstlerischen Zulänglichkeit keine Unterschiede geben und ein mögliches Zurückhalten von Gedichten jedenfalls nicht formale Unzulänglichkeiten zum Anlaß haben. Ich meine, daß George jedes seiner Gedichte für rechtschaffen hält, gleichviel ob nach unserer Wertung im überpersönlichen Sinn oder in einem höchst persönlichen, privaten. Denn auch darin kann es für ihn keine Unterschiede geben; keine Abschattungen, wo Ein Licht alles um- und durchstrahlt. Kleinigkeiten wie Äußerlichkeiten, die unverständlich scheinen, werden uns hierdurch geklärt. Gedichte, in denen der Ungeneigte eine Nichtigkeit oder Unverstehbarkeit privatesten Anscheins sich in pathetischer Atrappe verbergen sieht; Gedichte auf Freunde, die halb geöffnet sich vor der Neugier des Lesers verschließen; Gedichte, die durch die zwei Initialen ihrer Überschrift gleichsam ein Schlüsselloch bieten statt einer Tür, durch das der Hineinäugende innen im Raum eine bekannte Person sich bewegen sieht, die ihm gerade das vorenthält, woran er sie identifizieren könnte: alles, was kleinlich scheint, löst sich in die Größe des Zusammenhangs und der vollen Geschlossenheit auf. Einer Geschlossenheit nun freilich, die in sich den mächtigsten Bruch enthält; der aber wird an passender späterer Stelle zu zeigen sein.

Eine erklärende Zwischenbemerkung möge hier erlaubt sein, da sie geboten scheint. Meine Versuche der Darstellung haben, wie dem Leser nicht entgangen sein wird, die Richtung allemal auf das Wesen der Dinge, auf etwas nur Denkbares, Ideelles, Abstraktes hin, das nun vorzuführen versucht wird in seiner Wahrscheinlichkeit, ja Wirklichkeit. Um diese zu verfestigen, wurde sie durch meine Darstellung zumeist in sinnliche

Erscheinung übertragen, und zwar dies nicht nur der Kraft des optischen Bildes wegen, die mehr bestrickend als überzeugend ist, sondern weil es sich bei aller Abgezogenheit um Lebendiges handelt; damit also dies Empfinden und Wissen lebendigen Daseins keinen Augenblick sich verliere. Wie ich aber an früheren Stellen dieses Buches zu betonen für gut achten mußte, daß in den Grenzungen, Scheidungen und Härtungen der Gedanken-Welt nicht die Übergänge, die Verschmolzenheiten und Verschieblichkeiten des wirklichen Lebens aus den Augen zu verlieren seien, so scheint mir nun ein Wink auf die Umkehrung erforderlich: daß man in der sinnlichen Realisierung imaginärer Vorgänge die Idealität nicht vergesse.

Das ist die wundervolle Einheit des Mythos: Erscheinung, Wesen und Symbolik; Sinnenbild, Lebens-Gehalt und übersinnliche Bedeutung: das ist seine heilige Dreifaltigkeit. Von dieser wird hier die Lehre zu geben versucht, und so mußten wohl oder übel die Bestandteile in Verwirrung geraten, weil sie aneinander gebunden kein eignes, sondern immer nur Dasein im andern haben, und weil es sich um begriffliche Vorstellung nicht nur von Abstraktem, sondern auch von Konkretem dreht: das Übersinnliche wird sinnlich, das Reale imaginär, das Lebendige als ein Totes behandelt. Denn so, nur so, scheint mir, wenn keine Wirbel und Verwirrungen in der Darstellung entstehen, Beides zugleich wieder zu gewinnen: die Drei-faltigkeit selber und ihre Einheit. Es ist in der Mythologie nicht anders als in der Theologie: es möchten Vernunft und Glaube, Hirn und das Herz, zur Versöhnung kommen, jedes der beiden durch das andre sich stärken, und wenn es dann aus Gefühl und Verstand, Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit kein Knäuel giebt, so gebe es denn einen Knoten.

Und nun, da wir einmal in einer Pause sind, noch ein Wort im Anschluß. Was nämlich merkwürdig erscheinen könnte, das ist, daß hier der Versuch gemacht wird, den Mythos eines lebenden Menschen unserer Tage zu schildern. Ein Vergangenheits-Abstand scheint hierzu unerläßlich. Aber nicht nur liegt Werk und Leben des heute bald sechzigjährigen Mannes in einer Abgeschlossenheit vor uns, welche alle Möglichkeit verändernder Nachträge ausschließt; nicht nur ist wie bei dem heldischen Mythenträger der Vorwelt vollkommen bei ihm die Einheit von Leben und Taten, vielmehr sind es diese allein, die jenes enthalten; sondern Stefan George war uns von Anbeginn eine mythische Gestalt. Er kam niemals aus unserer Welt, sondern er betrat sie von außen, wie ein Pilger von fremden Ländern her. Er kam in Gesang gekleidet, vollkommen *festtäglich* erschien er in unserm Alltag, und wir haben ihn sein erlauchtes Kleid niemals auch nur einen Augenblick ablegen sehn. Er tauchte auf wie der Held, dem von seinem hohen Herrn aufgegeben wurde, hier bei uns seine Taten zu verrichten; und er wird zu ihm zurückkehren, nachdem diese Taten alle getan wurden. Schon ist die Luft unserer Erde gesättigt mit seinen Wundern und seinem Ruhm; Allen, die sich in Trübsal und Bitterkeit dieser Alltags-Verfallenheit bekümmert herumwinden, Allen hat er eine Stätte bereitet. Er hat ihren Glauben erneut, er hat ihren Mut aufgerichtet; er ist es immer gewesen, der ihnen zu eignen geringeren Taten die Brust aufgelockert hat. Denn er war uns kein schöner Traum wie die Heroen unsrer Vorzeit, die ihre erstaunliche Wirklichkeit für sich haben; die so groß lebten, daß es uns nun scheint, als hätten sie nur mit flüchtigstem Fuß unsre kleinen Grenzen gestreift, einmal dort jene Ufer der Ilm, ein-

mal die Windung des Neckar, einmal den Sand der Mark. Er aber trägt unsre Tracht, er durchschaut unsre Welt, und es ist auch unsre Sprache, die uns unsterblich verwandelt aus dem Kleinod zuglänzt, das er erhebt. Er ist uns ganz nah, sein lebendiges Auge glüht uns an, und tief aus seiner Nacht funkelt der Stern, der ewig uns heimwärts leuchte.

Was wir, alles in allem, bisher von der Bewegung des Dichters gesehn haben, das sammelt sich uns nun in ein Durchstoßen seines Wesens von der dantesken Seite her nach der hofmannsthalischen hin. In der Tat, – denn in welchem Zustande gewahren wir ihn jetzt?

Es ist Abgeschlossenheit in sich selbst. Er ist mit sich einig geworden, hat den Eid abgelegt auf das Gesetz, auf die Oriflamme des einen Herrn:

In seinen blicken lesen wir erfreut
Was uns erkannt ist im erhellten traum
Ob ehre oder dunklen zug gebeut
Sein abgeneigter sein erhobner daum.

Was uns entzückt verherrlicht und befreit
Empfangen wir aus seiner hand zum lehn
Und winkt er: sind wir stark und stolz bereit
Für seinen ruhm in nacht und tod zu gehn.

Er ist mit sich allein in der inneren Welt, und so draußen, so entwertet, so abgetan liegt die andre, daß der Mensch hätte erblinden können: geändert wäre nichts, nur die Vollkommenheit des Vollzugs wäre bestätigt worden. – Der Dichter durfte schauen, aber er durfte auch nur das. Denn ihn ging das Leben der Dinge nichts an, sondern nur seines: von dem ihren nur der Schein, den er ihnen absah für seine Zwecke. Der einzig Lebendige war er; Natur, Kreatur und der

Mensch, mit all ihrem Wollen, Fühlen, Trachten, Sinnen und Meinen, waren für ihn gerichtetes Totes, Formloses, nur Stoff, da nur er beleben konnte und nach Belieben. Soviel Verlangen und Neigung in ihm der Mensch nach der Welt aller Sinnlichkeiten haben mochte, und wie sehr er sie, auch als Mensch, in ihren Formen erfaßte: diese waren scheinbar, denn nur er konnte sie geben; er war der Gebieter über ihr Sein und über ihr Nichtsein. Darum heißt es im „Vorspiel“:

Er darf nun reden wie herab vom Äther
Der neue lichter zündete im nachten
Erlösung fand aus dumpfen lebens schmachten
Der lang verborgen als ein sichrer täter
Die welken erden hob durch neue glänze ...

Er, in der Umnachtung der Stofflichkeit, zündet die Lichter der Form; er erlöst Unlebendigkeit in die Form; „er darf nun reden wie herab vom äther“; ganz wie ein Gott. Er darf lieben oder hassen, aber ihn kann keiner weder lieben noch hassen. Und wenn er es tut, hat sein Lieben und Hassen nicht die verstrickenden Folgen, die es für alle Welt hat, sondern es hat allemal nur die Bedeutung, die sein Gesetz zuläßt. Er kann Lehrer oder Verbieter, Warner, Mahner, Helfer, Verhinderer – all, was er will, und in welche Nähe er will: nur Teilhaber kann er nicht sein; ein Abstand bleibt immer gewahrt, Einfügung ist unmöglich. Weshalb es heißt:

Du stiegest ab von deinem hohen hause
Zum wege · manche freunde standen neben
Du suchtest unter ihnen deine klause
Und sahst dich um gleichwie in andrem leben.

Dich werden deine gipfel nicht mehr schützen
Doch wie seither in lauterstem gewande
Wirst du an deines nächsten arm dich stützen
Und bleibst wie vormals gast von fernem strande

Den vielen – die du immer meiden möchtest.
Vergeblich wäre wenn sie dich umschlängen
Und töricht wenn du zwischen ihnen föchtest.
Sie sind zu fremd in deines webens gängen.

Nur manchmal bricht aus ihnen edles feuer
Und offenbart dir daß ihr bund nicht schände.
Dann sprich: in starker schmerzgemeinschaft euer
Erfaß ich eure brüderlichen hände.

Nur wenn das „edle feuer" aus ihnen bricht, wenn sie in seinen Festtag kommen, darf er sie verstehn und die Schmerzlichkeit ihrer Alltags-Verfallenheit fühlend mit ihnen leiden. Denn:

Ich bin freund und führer dir und ferge.
Nicht mehr mitzustreiten ziemt dir nun
Auch nicht mit den weisen · hoch vom berge
Sollst du schaun wie sie im tale tun.

Weite menge siehst du rüstig traben
Laut ist ihr sich mühendes gewimmel:
Forscht die dinge nützet ihre gaben
Und ihr habt die welt als freudenhimmel.

Nur in der Führerschaft seines Herrn durchwandelt er die Gänge des Werkeltags, von dessen nutzhaften Satzungen er nicht berührt wird, der vollkommen reich ist, reich an seinem eigenen Himmel und, so er will, am Anblick des andern.

Wenn es freilich im Schluß eines andern Gedichts von den Jüngern heißt:

Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
Durch euch so groß ist und durch euch so gilt . . .

also auch sein eigenes Bild hier nur von ihren Gnaden zu leben scheint, so ist dies gar nicht zu erklären; vielmehr deutet der Widerspruch in seiner Einzigkeit auf

nichts als wirkliche Blindheit, und das Wort scheint sich nur eingeschlichen zu haben in die *Mundus*-Darstellung des „Vorspiels", um den Fehler zu enthüllen, den diese ganze Welt hat. Davon aber sei später die Rede.

Er schaut. Er ist Bildner, und die äußere Welt ist allein vorhanden, Stoffe zu bieten. Und da sehen wir ihn denn seltsam und ungeheuerlich neben Hofmannsthal stehen, der Schauende neben dem Schauenden („manche freunde standen neben"); der Eine strahlend im Glücks-Panzer seiner Sicherheit: ganz und vollkommen lebendig zu sein, in Freiheit sich nähren zu dürfen aus aller Abgestorbenheit umher, die zu Lebendigkeit wird, dieweil er von ihr genießt; der Andre im Gewand seiner Not, verflucht zu sein, hoffnungslos zerspalten, nicht tot noch lebendig, wie seine Welt umher weder tot noch lebendig ist; aber zwischen ihr und ihm hebt sich die heillose Scheidewand, die ihm Verhexung bewirkt: er fühlt sich lebendig, so stirbt das Draußen ihm ab; das Außen glüht lebensvoll, so fühlt er sich tot. Auch George hat seine Scheidewand; aber er hat sie selber errichtet und mit Kunstverstand so, daß sie für ihn durchlässig ist; die des Andern hat die Welt errichtet, die ist nirgend durchlässig, denn sie ist überall. Die beiden Dichter waren eine Zeitlang Freunde, und der Jüngere, dem der Ältere wie ein Wunder erscheinen mußte, wurde damals zum Apostel. Und es war in dem ersten jener zwei „Gespräche über literarische Gegenstände", daß dem Schreiber dieser Zeilen zum erstenmal und noch voll aller Unheimlichkeit des Neuen die Stimme ans Herz schlug, die ganz neue, die ungeheuerlich fremde, und die insgeheim doch lange erwartete Stimme:

Komm in den totgesagten park und schau:
Der schimmer ferner lächelnder gestade ·
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellt die weiher und die bunten pfade.

„Totgesagt" – das seltsame Wort steht da, unleuchtend, düster, bis „der schimmer ferner lächelnder gestade" es schmelzend erweckt. Denn totgesagt wird der Park zwar vom Herbst oder Winter, aber totgesagt wurde er ebenso von dem Dichter, solange bis seine Lebendigkeit das „unverhoffte blau" seiner Reinheit darüber goß. – Und in diesem Glück fernen Lächelns erkennen wir ihn neben Hofmannsthal. Gleiches Tun: schauen, dem Einen für Auge und Seele leichte Speise, dem Andern ein Gift; dem Einen Kraft, dem Andern Verminderung, dem Einen Sinn, dem Andern Wahnsinn, dem Einen Erfüllung, dem Andern Tragik. – Doch in der Tat ist, wenn wir nun von den Wesens-Bauten nur die beiden Stirnseiten ins Auge fassen, die Übereinstimmung überraschend groß. Man kann den Versuch machen, gewisse Gedichte von George mit Unterschlagung des sprachlichen Fluidums anzutasten: sie könnten von Hofmannsthal sein. So etwa das zitierte: „Der hügel, wo wir wandeln" mit dem „duft des abends für gedämpften Schmerz". Es ist ein zwiefach Gemeinsames zwischen Beiden: Traum und Abschied. Als Mensch ist George wie der Andre mit tausend Fasern der Neigung an die sinnliche Welt gebunden; als Mensch sind ihm die Stunden der Ohnmacht, der Rauschlosigkeit, der Chaos-Verfallenheit, und die der Weltbegehr, der Sehnsucht nach dem Süßgold der Gemeinsamkeit, ja nach Untergang und nach dem triumphierenden Wiederaufgang in sich selbst, alle wohlbekannt; und seine innere Sicherheit so groß angenommen, wie man will: er gründete sich nicht wie

Granit in Verachtung, Selbstbewußtsein und Unbedürftigkeit, sondern er blieb Pflanze im Geben und Nehmen und im Leiden. Überdies: hatte er nicht zu leben? Und wenn das nach dem Gesetz nur hieß, einen Stoff erstmalig durchzukneten für seine höhere Durchwirkung: eine gewisse Hingabe mußte allemal nötig sein. Leiden folglich. Und so mußten auch ihn die Stunden durchqueren, wo ihm alles vermischt war und es dann hieß: „und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten"; wo er sich selber nicht mehr unterschied.

Traum ist das Zwischenreich, das innere Leben des todähnlichen Schlafs, wo alle Unterscheidungen und Grenzen, die wir machen, aufhören, wo die Lebenden als Gestorbene, Tote lebendig erscheinen, wo keine Zeit ist, Stunden im Augenblick hin sind, und kein Raum, nur unbegrenztes Ineinandervergleiten, und kein Körper, da jedes mit jedem die Gestalt vertauscht und sich entschmilzt. George weiß nicht nur dies, sondern auch daß jedes Gedicht, in dem irdische Formen nach seelischen Maßen entfremdet werden, ein Traum ist, in dem es die verschiebliche, die seltsam unbestimmte Miene von Traumgestalten annimmt, die wir alle kennen, da die Züge verschiedener Menschen in dem geträumten Antlitz wechseln; oder jemand, von dem wir zwar wissen, er ist der und der, hat doch Wuchs oder Gesicht eines Andern. Auch im Gedicht ist keine Zeit als die des Gedichts, Jahre erscheinen in ihm zusammengedrängt auf die wenigen, zur Darstellung herausgegriffenen Punkte; und kein Raum, da Wiese und Wald und Haus wie Schemen ineinander verfluten. Das Gedicht betritt uns wie ein Traum, es verläßt uns wie ein Traum; nur ein Unterschied ist da: die Gesetzlichkeit, die sinnvoll ist, und die wir selber verhängen,

die aber, je zarter das Gebilde und je unfreiwilliger unsre Mitwirkung bei seinem Entstehen, um so zarter, geheimnisreicher, traumhafter erscheint. Noch hinzu käme der willkürliche Wechsel von Sinnengestalt und Gedankengehalt, das beständige Ineinanderfließen und Ineinanderenthaltensein von Figur und von Seele. Wir Leser haben vergessen, daß all dies so ist, aber der Dichter weiß es und weiß, daß diese unwahrscheinlichen Gebilde, wo Traum Leben ist und Leben Traum, nur Sinnbilder sind seines Lebens, in dem, wie im Traum, Tod und Leben sich mischen.

Und wie doch muß es George wissen, den von der imaginären Wirklichkeit seiner inneren Welt kein Mensch und kein Gott überzeugte, sondern allein ihre eigene Stimme, die sein Glaube vernahm; er, der zu seiner eigenen Überzeugung wiederum nichts zu Stande bringt, als den ewigen großen Traum durch immer neue Traumhaftigkeiten zu bannen, deren Seele er auch allein aus jenem gewinnt. Es ergeht ihm wie Hofmannsthal: er ist sich wirklich: so kommt die Welt ihm traumhaft vor; er verliert seine Wirklichkeit vor der Welt: so wird er sich traumhaft. In so vielen Stunden aber dies zu ertragen ist, es treten die vernichtenden hervor, die unerbittlich Geständnis fordern: es ist alles nichts, oder es ist alles Mischung. Unverkennbar dann taucht auch die Leidens-Verwandtschaft mit Hofmannsthal auf, wenn zum Erglänzen der Traumhaftigkeit, wie in den Strophen von „Wir wandeln . . .“ sich Abschied gesellt; wenn er sich hingab an das Bewußtsein, wie ein Verbannter zu sein aus einer viel schönen, doch gutgearteten, liebevoll offenen Welt; an das Gefühl, doch im Raum einer Scheidewand zu stehn, von allem getrennt durch Vereinzelung: dann hauchte ihn Abschied an, und der Gruß des Vereinsamten an alles, was

vorüberzog, war wie der Gruß jedes Wandernden, Willkommen und Abschied zugleich.

Hofmannsthals war die Art, mit Sehnsucht zu sehen, und hierin die Fähigkeit, aus den Dingen ihr Verlockendes und Süßes, ihr von innen her Farbiges und Leuchtendes zu begreifen und durch seinen Vers zu ergießen. Er ergriff die Dinge von außen, jedoch als Lebendigkeiten, mit ihrer Atmosphäre, mit dem Dunstkreis ihres Odems, mit dem Schmelz ihrer Kontur. Aber Georges Schauens-Art, mitunter dieser sich nähernd, obwohl aus anderer Richtung, selten einmal sie erfüllend, war im Wesen ganz eine andre. Um zu belegen, wie es gemeint sei, und um zugleich weitere Zusammenhänge zu versichtlichen, seien aus den ersten drei Büchern Georges (nach der „Fibel") eine Anzahl Stellen mitgeteilt, die zunächst überlesen werden mögen, folgendermaßen:

I. Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal

Hinaus zum strom wo stolz die hohen rohre
Im linden winde ihre fahnen schwingen

Siehst du im takt des strauches laub schon
zittern

Schon scheinen durch der zweige schatten —
rahmen

Mondfarbene gazeschleier sie umschlingen

Rubinen perlen schmücken die fontänen ·
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl ·
In eines teppichs seiden grünen strähnen

Dann rauschen alle stauden in akkorden
Und werden lorbeer tee und aloe.

Dein Auge blau · ein türkis

Auf dem Wasser ruderklirren

Noch einmal ahn ich hinterm vorhang – nachtgewirkte nebelfahne
Und den platanenästen – seltsam ins gewebgeprägte plane

... stolzer schwäne schaugepräng.

Die hügel vor die breite brüstung schütten
Den glatten guß von himmelgrünem glase

Dahlien levkoyen rosen
In erzwungenem orchester duften

Teiche auf den tauwind harren
Ihrer pflegen lichte lanzen
Und die kleinen bäume starren
Wie getünchte ginsterpflanzen

Die herbstlichen farben verschmolz
Rotgelb · gesprenkeltes braun ·
Scharlach und seltsames grün

Junge stimmen · ferner hall.
Narden die verflüchtet irren
Durch der räuche strengen quall
Zu dem kuß der süßen mirren.

Leise triller · verjüngen gesunden.
Laute stöße · mit lachen vergeuden.
Gelle striche · die bohrenden wunden.
Helle schläge · die brennenden freuden.

Wo weinrote winden um zirpende goldene
stengel sich schmiegen.

Gefärbt wie mit dem saft der tyrer schnecke

Im meer voll goldner federn goldner funken

Halte die purpur und goldnen
Gedanken im zaum

Vögel verstummt in den gärten
Auf blume und ast.
Mit kronen und reifen
Metallblauen streifen
Geringelten schweifen

Zierat des spitzigen turms der
Die Büsche erhellt.
Verschlungnes gefüge
Verschnörkelte züge

Unterm schutz von dichten blättergründen
Wo von sternen weiße flocken schneien ...
Kamen kerzen das gesträuch entzünden
Weiße formen das gewässer teilen.

Schlanker störche schnäbel kräuseln
Teiche die von fischen schillern.
Vögelreihen matten scheines
Auf den schiefen firsten trillern
Und die goldnen binsen säuseln ...

Das schöne beet betracht ich mir im harren ·
Es ist umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne
Drin ragen kelche mit geflecktem sporne
Und samtgefiederte geneigte farren ...

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
Des buchenganges beinah bis zum tore

In träumen unsre arme sich verschränken

Die blätter die den boden gilben...
Du sprichst mir nach in klugen silben
Was mich erfreut im bunten buch.

Wir stehen an der hecken gradem wall

Des scheidenden gepränges vor der wende...
Verkündet dir daß letzte güte weise
Noch hülle mit beglänzendem damaste

Um bronzebraunen laubes inselgruppen

Vom tore dessen eisenlilien rosten
Entfliegen vögel zum verdeckten rasen

Die silberbüschel die das gras verbrämen

Trieb ihn ein flügelschillern allzuweit

Zu göttertalen·blinkenden mäandern

Ein jedes einen schlanken strauß umschlänge
Hell flitternd wie von leichtgeregter espe
Daraus als wimpel eine silber-trespe...

Im veilchenteppich kam sie an das gitter

Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
Den duft des abends für gedämpften schmerz.

Schleppende ranken im gelbroten staat

Willst du noch länger auf den kahlen böden
Nach frühern vollen farben spähn...

Und hier, damit sich erweise, daß Georges Schauens-Art von Anbeginn an auch eine andre als die in diesen Zitaten sich kundmachende war, sei den obigen Stellen eine Anzahl andrer aus denselben oder benachbarten Gedichten gleicher Zuständigkeit gegenübergestellt.

I. Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal

Und auf der glatten fluten dunkelglanz
Die dünne nebelmauer sich zersplittern ...

Schau bis hinauf zum gipfel
Wo auf rissigem steine
Kleine kiefern wipfeln
Steigt der obstbäume bau

Die südenklare luft in mittagsstille

Auf beeten wo der büsche blätter sich krümmen
Halb verdorrter blumen odem lagert

Die schwäne die da aus der buchtung fuhren
Geheimnisreich ...

Ferner tritt · es nahen reiter.
Leises traben · langsam weiter ...

Wo an der küste buchenkronen dorf und kecke
villa trennen

Mühle laß die arme still
Da die haide ruhen will

Merk ob am boden
Schnee schon taut ·
Wärmender odem
Beete baut!

Beträufelt an baum und zaun
Ein balsam das sprocke holz?

Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif

Sieh, ich bin zart wie eine apfelblüte ...
Doch liegen eisen stein und feuerschwamm
Gefährlich im erschütterten gemüte.

Sind es hörner · sind es harfen
Die mich hoben
Und in grüfte niederwarfen?

II. Die Bücher der Hirten usw.

Und dieses messer (du siehst es) womit ich die
saftigen zweige mir schäle

Im kühlen windeshauch von salz und tang

... es kamen
Drunten die sehnigen treiber der stiere vorüber
Schallenden ganges · die schnitterin kam mit der
sichel
Sonnegebräunt von der mahd ...

Schließe die lider
Unter dem flieder
Im mittagstraum.

Draus die kleinen bäche klagend eilen

Wenn ich heut nicht deinen leib berühre
Wird der faden meiner seele reißen
Wie zusehr gespannte sehne ...

Von einem odem ist ihr feuchter mund
Wie süße frucht von himmlischem gefild.

Mürber blätter zischendes gewühl
Jagen ruckweis unsichtbare hände . . .
Die nacht ist überwölkt und schwül.

III. Das Jahr der Seele

Und blicken nur und horchen wenn in pausen
Die reifen früchte an den boden klopfen

Die blätter die den boden gilben
Verbreiten neuen wohlgeruch

In dieser erde sichrem klaren hall

Die wespen mit den goldengrünen schuppen
Sind von verschlossenen kelchen fortgeflogen.
Wir fahren mit dem kahn in weitem bogen . . .

Vom tore dessen eisenlilien rosten
Entfliegen vögel zum verdeckten rasen
Und andre trinken frierend auf den pfosten . . .

Und schauen einig in die sommerbläue
Die freundlich uns aus heller welle winkt.

Verließ der schwan das spiel des wasserfalls
Und legte in die kinderhand die feine
Die schmeichelnde den feinen hals.

Frauen warfen von der mauer
Blumen auf die straße

Unter bäumen um den see
Schweben wir vereint uns freuend·
Sachte singend·blumen streuend·
Weiße nelken·weißen klee·

Die wachen auen lockten wonnesam

Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
Den duft des abends für gedämpften Schmerz.

Flammende wälder am bergesgrat

Auf früchte warten in den fahlen öden
Und ähren von verdrängten sommern mähn? –

Noch sei hier ein Gedicht angeschlossen, dessen wunderbare, dessen alles Beschreiben tief unter sich lassende unsterbliche Schönheit und Reine anzeige, da es bereits in Georges zweitem Werk – nach den Gedichten der „Fibel" – erscheint, „in den Büchern der Hirten", daß die Vollkommenheit des Einklangs schon damals für ihn erreichbar war; daß also, wenn es in so hohem Maße der Fall war, es nur an seinem Wollen gelegen haben kann, wenn er erst Jahre später dies letzte Gold aus sich holte. Das Kleinod heißt:

Der Tag des Hirten

Die herden trabten aus den winterlagern.
Ihr junger hüter zog nach langer frist
Die ebne wieder die der fluß erleuchtet.
Die froh-erwachten äcker grüßten frisch ·
Ihm riefen singende gelände zu ·
Er aber lächelte für sich und ging
Voll neuer ahnung auf den frühlingswegen ·
Er übersprang mit seinem stab die furt
Und hielt am andern ufer wo das gold
Von leiser flut aus dem geröll gespült
Ihn freute und die bunten vielgestalten
Und zarten muscheln deuteten ihm glück.

Er hörte nicht mehr seiner lämmer blöken
Und wanderte zum wald zur kühlen schlucht.
Da stürzten steile bäche zwischen felsen
Auf denen moose tropfen und entblößt
Der buche schwarze wurzeln sich verästen.
Im schweigen und erschauern dichter wipfel
Entschlief er während hoch die sonne stand
Und in den wassern schnellten silberschuppen.
Er klomm erwacht zu berges haupt und kam
Zur feier bei des lichtes weiterzug ·
Er krönte betend sich mit heiligem laub
Und in die lindbewegten lauen schatten
Schon dunkler wolken drang sein lautes lied.

Dies Gedicht, in seiner vollkommen im Glanz der Sprache aufgegangenen Natur-Reinheit, ist mit nichts zu vergleichen als mit einem Gebilde parischen Marmors; und wie auf jene, so wurde auf dieses das Wort unsrer deutschen Sehnsucht geprägt: die edle Einfalt und stille Größe. Ganz so wie in dieser Wendung die vier Worte, zwei Substantive und zwei Adjektive, miteinander verbunden wurden, daß sie die Einheit einer bestimmten Vorstellung des Geistes ergaben, darin jedes einzeln weiterglänzt, jedoch unverrückbar an seinem Platz, nur jedes sein seelisches Feuer hinüberlaufen lassend zu den Geschwistern und auch von ihnen beschenkt, so daß die viere sich nun zusammen schwingen und verschränken im Reigen und zu schillern scheinen in doch stetigem Glanz: so und nicht anders stellen sie die Wesens-Art des Georgeschen Gedichtes dar: edle Einfalt und stille Größe. Es ist die Einfalt des Knaben, die der Natur den Adel verleiht; es ist seine Stille, in der sie groß erscheint; und es ist ebenso ihre Größe, die ihn so still, und ihre Einfalt, die ihn edel erscheinen läßt; Mensch und Natur, im Einklang rein-

ster Beziehungen, veredeln sich und ergänzen sich in Stille zu Größe und Einfalt. Man kanns im Spiele vertauschen; was aus den Verwandlungen immer wieder „selig in sich selbst" das unsterbliche Antlitz entschleiert, bleibt: edle Einfalt und stille Größe.

Wenn man nun in den beiden Listen zuerst die Stellen aus dem „Jahr der Seele" miteinander vergleicht, so muß man sich wundern zu sehn, wie die gotische und die apollinische Wesens-Art einander so nahe gekommen sind, daß sie sich nicht nur in ein und demselben Gedicht begegnen, sondern sich zueinanderlehnen im Reim, ja sich umschlingen in ein und derselben Wendung, so daß eine Farbe des einen Wesens zu schillern beginnt von der nahgerückten des andern. Die Zeilen

Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
Den duft des abends für gedämpften schmerz

scheinen uns nur den Duft von Natur so sehr, so einfach seelisch aufgefangen zu haben, daß man sich erst durch den Wink des künstlichen „bereitet" besinnen muß, was da wirklich steht; daß nämlich der Rain nur benutzt wird, um aus Essenzen seiner Umgebung eine Wohltat für den Schmerz des Menschen herzustellen; die Natur nur Bedienerin der Vernunft. — Ja, wer unbekannt mit George zuerst die zweite Liste mit ihrer überraschenden Fülle von „Natur-Aufnahmen", von lauter Empfindungen, wie wir sie haben, in Bildern und Worten, wie sie uns natürlich anmuten, vorgelesen bekäme, so daß auch Schreibweise und die mangelnden Satzzeichen ihn nicht behinderten, frei zu empfinden, und danach die erste Reihe, den würde niemand überzeugen können, daß er in beiden den gleichen Dichter, den gleichen Willen zu erkennen habe. „Aber", würde

er dann wohl ausrufen, „warum denn diese grausame Stilisierung?“ – Irrtum, es ist keine. Ja, wenn die Stellen der zweiten Liste typisch wären für eine Masse von ihresgleichen, innerhalb derer die erste Art nur vereinzelt sich zeigte: so würde es die Beeinflussung der Naturgestalt sein, die wir Stilisierung nennen. Es ist aber das Umgekehrte der Fall, daß die Typen der ersten Reihe als Vertreter der vollen Masse von Abstraktion dastehn, die um jene anderen Seltenheits-Muster verdichtet ist. Keine äußere Welt ist durch inneren Einfluß entstellt worden, sondern allein eine innere hat sich gestaltet – aus Stoff, nicht durch Formen der andern.

Wenn man nun sagen wollte: Welche Dissonanzen fürs Ohr, welche Zwitter- und Mißbildungen für das Auge! so würde man allerdings für sich recht haben, aber noch nicht für den Dichter. Denn sein Wille war nur der eine: das Innere zu verleiblichen, und wo er für unser Auge die Naturform zu ergreifen scheint, da entkleidete er sie doch zuvor ihrer Regelung, und es ist nur unser Zufall, wenn seine Ordnung und die für unser Gesicht stehen gebliebene unsre sich decken. Zwiespältigkeit ist im Wesentlichen keine größere da, als in Hölderlins, in Klopstocks, in Schillers Oden, wo als in Träumen Bilder und Gedanken sich begegnen und vertauschen und mischen. Aber wenn man einen *inneren* Zwiespalt von Neigung zur Abstraktion und Neigung zur Sinnlichkeit, einen dem Dichter selber geheimen, unmittelbar seiner Doppelwurzel entfließenden, feststellt, so ist freilich das Rechte getroffen. Sein Verlangen ist Apollo, ist der Einklang; er konnte nicht, nein, er wollte nicht anders dazu kommen, als auf dem längsten Umweg. Denn wen wir einmal erfüllen sehn, was er könnte, dann aber durch Jahre nicht mehr, von dem ist wahrlich nicht vorstellbar, daß seine Unkraft ihn

behindert habe, sondern seine anders gerichtete Kraft muß es gewesen sein.

Betrachten wir nun einmal unsre erste Liste, so erkennen wir gleich das Verhältnis des Dichters zur Natur als ein höchst menschlich bestimmtes. Für ihn giebt es Natur überhaupt an sich nicht, sondern allein gepflegte Natur oder Kultur. Wir finden hier kaum einmal, was wir bei Goethe, bei Mörike, bei Annette finden, Ausschnitte aus der Ungezähmten, gleichsam Unbetretenen, dem, was uns Natur heißt, sondern höchstens Landschaft; auch diese selten, sondern gemeinhin ist es Garten und Park, und zwar von der ganz gekünstelten, verschnittenen Art:

Verschlungne gefüge
Verschnörkelte züge
Verbieten die lüge
Von wesen und welt.

Das ist es: die Wirklichkeit und die Wesenhaftigkeit dieser Welt soll getilgt werden, folglich muß sie verboten, muß sie verschnitten werden. Wir sehn da den Dichter noch unkräftig in seinem Willen, allein der inneren Welt zu dienen, und so finden wir gerade in solch unfreiwilliger Kundgebung, wie sie diese Verse enthalten, den Beleg für unsre obige Vorstellung. Im „Jahr der Seele" ist die innere Festigung schon so weit vollzogen, daß nun Raum bleibt für Lust und Neigung überallhin, daß nun Hingabe erfolgen kann in den gewußten Grenzen, bis zum vollen vielstimmigen Akkord, der im „Jahr der Seele" oft schon mit tiefem Klang, im lautersten Dröhnen dann und im zartesten Hallen erst im „Siebenten Ring" sich erhebt. Die Gedichte des zwischen jenen beiden liegenden „Teppich des Lebens" haben den Einklang wie sie, unterschieden von ihnen nur, wie es der Titel des Buches erzählt, dadurch, daß von drei Noten

des reinen Akkords zwei der inneren Welt angehören, nur eine der äußeren, oder daß ihr Dasein nur in hörbaren Oberstimmen zart und vervollkommend mitschwingt. Ein unerschütterlicher und unwandelbarer Orgelpunkt des Gedankens steht in Dauer, wie der Engel neben seinem Dichter, durch sein ganzes Werk.

Der Dichter läßt sich sehn als Anordner und Gruppierer seiner Natur. Folgerichtig bedient der übersinnliche Wille aus der Gestalten-Welt sich mit den ihm zunächst gelegenen, vom verwandten Bestreben hervorgebrachten Mitteldingen, die er an seiner Umgebung wahrnimmt: dem Ornament, der Arabeske, dem Schnörkel. Je unsichrer in sich, um so mehr muß er zwingen; und auch wieder je hingegebener ans Innre, je erfüllter von ihm, um so mehr zaubern sich die ornamentalen Figuren vor sein Auge, die Regelungen, das Mechanische. An Blumen nimmt er nichts wahr, als daß der Gärtner sie zwang, im „orchester" zu duften; im „takt" muß ihm das Laub, in „akkorden" müssen die in exotische sich verwandelnden Stauden sich bewegen; er sieht überall Fahnen, Lanzen, Rahmen, Gazeschleier, Gewebe, Schaugepränge, Staat, Federn, Metalle, edle Steine, Samt und Damast, Verbrämungen, Teppiche, Mäander und Trespen. Mit einem Wort, es ist alles starr, hart, unbewegt, trocken, eine mechanische, tote Welt, – seltsam genug. Denn er, in seiner Herrlichkeit inneren Königtumes, höchsten seelischen Lebens, er sieht das Äußere allerdings als ein erstorbenes an; aber indem er es nun durch seine Gesetze beleben will, ertötet er vielmehr noch den letzten Hauch, den es haben könnte, und freilich wird es nur so zu dem, was er – damals noch – will, Zierat, Schmuck, Gewandung. In Wahrheit *gestaltet* er das Innere nicht *in* den Dingen, sondern es gewinnt die Gestalt nur, die es, obwohl

imaginären Daseins, fühlbar für ihn hat, durch das Daranhalten, Daraufsetzen, Unterstellen und Umgeben mit Dingen, so wie die Kinder sich ihre Räume herstellen im Raum durch Zusammenrücken von Stühlen und Tischen und Darüberlegen von Decken. Keineswegs – für den tiefsinnigen Ernst ihrer Einfalt –, daß ihr Raum *entstünde* durch die Möbel, sondern imaginärleibhaftig ist er ihnen da, und die Möbel, diese albernen, unzureichenden, sinnlosen Gemächte, sie begrenzen ihn nur, grenzen an ihn, aber sie machen ihn nicht. Nur wer die Imaginations-Kraft, wer den Schöpfergeist des Kindes mißversteht, der mißversteht hier den Dichter. (Ein Knäblein bat seine Mutter, ihm aus dem Haus in seinen Garten einen Wagen mitzubringen; sie versprach ihm einen und brachte dann ein kleines Brett, das ein Automobil gewesen war und nach ihrem Vermuten, da es lange schon nur als Brett vorhanden war, wohl einen Wagen vorstellen konnte. Brach das Knäblein in Tränen aus: es war ein Auto! Es konnte niemals ein Wagen sein.)

Und nun weiter: Fassen wir jetzt das ins Auge, was an Naturgestalt aus der zweiten Reihe sich erhebt, so finden wir nirgends daran jenen Hofmannsthalischen Schmelz von Odem und Atmosphäre, von Eigen-Lebendigkeit; der von innen quellenden Saftfülle, Feuchte, Farbigkeit und des Schimmerns. Sondern es ist alles gut und genau, photographisch beinah gesehn und gegeben, immer etwas trocken, sehr fest, und erst im „Jahr der Seele" erscheinen Lockerungen und Schwellungen, leises Tropfen und das ganze Sichdehnen und Verhauchen organischen Lebens. Immer auch ist es vollkommen anthropomorphisch gesehen, von dem Menschen für den Menschen, und wenn man zu den Stellen ihre Umgebung des Gedichts dazu hätte, so würde erst deutlich,

daß – fern jedem Geneigtsein zum Ding um des Dinges willen – nur Dienste geleistet werden und ein jedes nur bewertet wird nach dem Nutzen, den es als Bild gewährt. Sehen wir uns aber endlich nach Licht um und Farbigkeit, so ist da keine mit den Dingen organisch verbundene, aus ihrem Innern in die Kontur gequollene, sondern Licht wie Farben sind aufgetragen; Tünche, Schminke, Firnis, Lack – das sind die Empfindungen, die sich einstellen in uns; die Natur ist bemalt. Gesehn wurde sie dabei sachgemäß nicht impressionistisch, sondern mehr als empirisch, nach einem apriorischen Bildwollen vielmehr, das sich auf zweierlei Weise äußert. Entweder die Erscheinungen werden, und wären es die feinsten, so konturhaft genau, luftlos und ohne Perspektive gesehn, wie es die Gotiker pflegten; oder aber unbestimmt, entformt, verschwimmend, eine Art, die in Verbindung mit oft zu vermerkendem Streben, auch die Gehörs-Eindrücke wirr, verschwirrend, unbestimmt sein zu lassen, an die Weise der Naturschwärmer des 18. Jahrhunderts erinnert, Voß, Matthisson und die Andern. Deren unlebendige Natur, zu der ihr Auge, obwohl aus ganz andern Gründen, ein ähnliches Verhältnis hatte, wie das Georges, verwandelte sich ihnen so in Geflitter und Geschimmer, Gesäusel, Geriesel, Geschwebe, wie wir es nicht selten bei dem frühen George wahrnehmen können, wenn: „die hohen rohre ihre fahnen schwingen“, die „gazeschleier“ wehen, „narden verflüchtet irren durch der räuche strengen quall“, um „süße mirren“ zu küssen, „goldene stengel zirpen“, „goldne federn und funken“ schwimmen, statt Sternblumen „sterne weiße flocken schneien“, „formen“ statt Leiber heranschwimmen, statt des Falters nur sein „flügelschillern“ erscheint, „silberbüschel das gras verbrämen“ und „silber-trespen flittern“. Die „triller, stöße,

striche, schläge“ (statt der Instrumente, die im selben Gedicht als „hörner und harfen“ leibhaft ertönen), das „zirpen, trillern der Vögel und säuseln der binsen“ vollenden die Unbestimmtheit, die allerdings bei Stefan George allemal dem einen Ziele der Abstraktion dient, während sie bei den Schwarmgeistern des 18. Jahrhunderts in mehr bewußtloser Weise deren moralisches, insofern also auch übersinnliches Verhältnis zur Natur ausdrückte.

Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessen
Der nach den schluchtenrosen kühn gehascht ·
Der über seiner jagd den tag vergessen ·
Der von der dolden vollem seim genascht?

Der nach dem parke sich zur ruhe wandte ·
Trieb ihn ein flügelschillern allzuweit ·
Der sinnend saß an jenes weihers kante
Und lauschte in die tiefe heimlichkeit . .

Und von der insel moosgekrönter steine
Verließ der schwan das spiel des wasserfalls
Und legte in die kinderhand die feine
Die schmeichelnde den schlanken hals.

Vernehmlicher als jedes andre Gedicht Georges verbreitet dieses den Duft des Geheimnisses, den fast alle, vornehmlich aber die naturhaften an sich tragen, und der das erste sein wird, was der George sich nähernde Fremde, bewußt oder unerklärlich, wahrnimmt. Es ist die Entlegenheit. Die Landschaft und in ihr sich bewegende Wesen erscheinen sehr fremd, feierlich einsam, wie wir im Leben nur vielleicht in entlegenen Bergtälern Ähnliches sahen, wenn in grünen Lichtungen Morgensonne ein einsam wesenhaftes Spiel mit Geblätter trieb

und von ferne verhüllt die Stimme des Kuckucks ertönte. Dann vergaßen wir unser Ich so sehr in der Andacht des Schauens, daß uns da niemand zu sein schien, der sah; ebenso wie die Gegend selbst von uns abgewandt schien, in sich gekehrt, mit sich selber allein. Das Elysische solcher Landschafts-Erscheinungen wird im obigen Gedicht so vertieft, weil da nur undeutlich etwas sich gewahren läßt, dessen Körperlichkeit, die ungesagt bleibt, wir nur erraten, indem wir sie ableiten aus den geheimnisvollen Nennungen ihres Treibens. Im Anfang „bildnis" ganz unbestimmt, am Ende eine Kinderhand; dazwischen ein Schatten, nicht mehr als Bewegungen von Glück, unkörperlich; und wieder sehen wir, was ich weiter oben zu zeigen versuchte: das Ausgesparte. Dieses elysische Schattenbild eines verstorbenen Knaben ist ganz ohne Kontur, nur ausgespart sehen wir es aus den Grenzen seiner Beschäftigungen, es bleibt Schattenwesen, da und nicht da, durchsichtig, daß die Naturdinge seinen Schattenleib zu durchschimmern scheinen, und am Ende die „kinderhand" in ihrer zarten Leiblichkeit unendlich rührend sich zeigt. Und wenn es diesmal der bestimmte Wille des Dichters war, elysisches Dasein zu verbildlichen, so tat er doch nichts Andres, als was er immer tut, wenn er als Schauender vor eine Landschaft tritt. Ob sie ihm nur dienen soll, seine innere Welt zu versinnlichen, oder ob er diese ein wenig verließ, sich hinneigend zu jener: was von der sichtbar wird, das ist Fremde, Feierlichkeit, Entlegenheit, Alleinsein, Verschlossenheit. Er selber, und wenn er in ihrer Mitte sich anteilnehmend zu bewegen scheint, ist ihr immer fern. Er läßt sie sein, das ist alles. Seine Gedanken sind mit sich selber beschäftigt, sein Auge streift nur, sehnsuchtlos, ruhig – es ist kein größerer Gegensatz denkbar zu Hofmannsthals Art, und es verbürgt sich

darin immer wieder die innere Sicherheit des Dichters, indem ein Punkt seines Wesens von allen Leiden und Abschieden unangetastet bleibt. Er beruht, und er verwandelt die Dinge in seine Welt der Feier, in ein Elysium oder – wie im „Tag des Hirten“ – Arkadien, glückliche Gefilde, wo vom Schmerz und der Lust nichts wesenhaft blieb als der Duft. Wenn es in einem Gedicht heißt[1]:

. . . es müssen noch Spuren
Stehn in dem uralten Sand, Spuren von
Mensch oder Gott;
Hangen noch Staub von den Flügeln der
abgeschiedenen Seelen
Veilchenduftend an Halmen des Felds –

so wird da, nicht ganz unzart, aber doch – etwa mit dem „veilchenduftend“ – überaus mühsam im Versuch der Entkörperung, die fast mißlingt, und vor allem, es wird nur *gesagt*, was dort der Zauber des Wesens in der Gestaltung mühlos vollbringt. Und während Hofmannsthal sich den Dingen nähert um Gewinn, um Genuß ihres Lebens-Schmelzes, tritt George an sein Gedicht heran als einer, der sein Leben hinter sich ließ und der nur, indem er das Gebilde wirkt, die Essenz von Gelebtem verwendet. Und dieses ist an ihm das erstaunlich Große und sein wahres Königtum. Wir, was wissen wir von ihm, was erraten wir „von qualen durch den sturm – Nach höchstem first · von fährlich blutigen träumen“? Wenn wir gute, sich bemühende, verstehende Menschen sind, so werden wirs ahnen und innerst wissen; das ist unsere Pflicht; er läßt uns nur erraten, er bleibt verhüllt hinter allen Juwelen, die er uns trunken genießen läßt; was er uns sehn läßt, ist Elysium, Schattenwelt seines

[1] Aus der Attischen Dämmerung, vom Verfasser.

Lebens, die Bilder adliger Schöne, in die er sein Leben und sein Sterben erlöste. Und darum ist es wieder, hier zeigt sichs, daß George von Anbeginn an uns eine Mythe war. Wir haben niemals ihn selber zu sehn bekommen, sondern nur sein Erlöstes, sein leuchtendes Schattenbild auf Wiesen, die nicht unsere sind. Er ging ins Gebild ein; wir können ihn nirgend finden als dort; er steht uns fern, wir sehn ihn von fern, und was wir auch von ihm sehn, es ist schon gewesen. Statt seiner ist das Gebild; es wird länger sein, als er ist und wir.

Nunmehr haben wir uns, wenn wir alles auf den letzten Blättern Erläuterte zusammenfassen, zu bekennen, daß wir den Dichter beurteilen müssen wie einen Mechaniker des äußeren Lebens. Er nimmt, gleichgültig gegen das organische Dasein (wie Dichter es gemeinhin zu sein pflegen, wenn auch weniger gegen das Leben der Körper, als gegen ihre Verbundenheit, die sie willkürlich zerreißen), die ihm dienlichen Bestandteile heraus, verwandelt sie durch Abstarrung in mechanische oder abstrakte Gliedmaßen und setzt sie in die Ganzheit seiner Figuren. Wenn wir nun zu erforschen versuchen, wieweit das mechanische Element in sein Gefühls-Leben vorgedrungen ist; und wenn wir uns zunächst mit seinem Versbau beschäftigen, der als musikalisches Gebilde Versinnlicher des Gefühls-Lebens ist, so werden wir uns damit in das Labyrinth neuer und umfänglicher Zusammenhänge hineinleiten.

Wie schon häufig, so möge auch hier unsre Einsicht durch die Aufstellung von Gegenbildern gefördert werden, und wir beginnen also mit dem Lesen des folgenden Gedichtes von Theodor Storm:

Meeresstrand

Ans Haff nun fliegt die Möwe,
Und Abend bricht herein;
Über die feuchten Watten
Spiegelt der Abendschein.

Graues Geflügel huschet
Neben dem Wasser her;
Wie Träume liegen die Inseln
Im Nebel auf dem Meer.

Ich höre des gärenden Schlammes
Geheimnisvollen Ton,
Einsames Vogelrufen –
So war es immer schon.

Noch einmal schauert leise
Und schweiget dann der Wind;
Vernehmlich werden die Stimmen,
Die über der Tiefe sind.

Das ist sogleich zu erkennen: es giebt, rhythmisch, kein solches Gedicht von George. Es ist kaum ein einziges Gebilde in Reimstrophen von ihm bekannt, das nicht regelrecht durchskandiert wäre, jambisch, trochäisch oder daktylisch; keines hat einen dergestalt fluktuierenden Wechsel von Versfüßen, deren Takt kaum empfunden wird, weil eine einzige Welle von Gesang das Ganze durchflutet. Jeder einzelne Vers bei Storm hat seinen Rhythmus, der sich mit denen seiner Nachbarn zu einem Rhythmus der Strophe und so endlich in den Strophen zu einem Rhythmus des ganzen Gedichts verbindet. Dieser ist in den einzelnen Teilen nicht nachzuweisen, wogegen man den Rhythmus eines Georgeschen Gedichts hat, wenn man die erste, oder bei wechselnder Zeilenskandierung die ersten zwei Verse

kennt. Die Gedichte von der Art des obigen sind rhythmisch sehr geheimnisvolle Gebilde, weil da sich letzte Reste der urtümlichen Stabreimkunst hinein lebten und webten in ein Geschöpf von hellenisch-alexandrinischer Wesens-Art. Denn nur die sogenannte klassische Ode hat solch schwebende Rhythmik, solchen Wechsel der Gewichte und Balanzen, solche Durchführung einer einzigen Rhythmenwoge durch die Strophenbehälter in ständigen leisen Verwandlungen, solches Überschwebtwerden der Skandierung durch die Eurhythmie. Bei Storm sind alle Strophen einander gleich trotz eines leichten Vertauschens und Verschiebens der Taktart; wie schon gesagt, haben Vers, Strophe und Gedicht, jedes seinen Rhythmus, ganz wie beim klassischen Maß. Es ist seltsam zu sehn, wie gerade in dies Gebilde aus nordischem Geist und leibhaft nordischen Charakters die südliche Welle hineinglitt, um – wie wir später noch sehn werden – die Bewegung nordisch-romantischer Sehnsucht zur Stillung zu bringen. – George, wo immer er strophisch reimt, hat den strengen Takt der echten romanischen Form, der lateinischen Hymne oder Sequenz:

Zieh mit mir geliebtes kind
In die wälder ferner kunde . . .

das ist:

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla . . .

und jeder, der Georgesche Strophen laut gelesen hat, wird empfunden haben, wie durch den Druck harter Skandierung er sich körperlich anfüllte mit dem Stoßen oder Schwingen mächtiger Takthaftigkeit:

Heil dir sonnenfroh gefild
Wo nach sieg der heiligen rebe
Nach gefälltem wald und wild
Kam in kränzen Pan mit Hebe!

Wenn wir nun weiter bei Storm die Sinnes-Wahrnehmungen verfolgen, wie sie Zeile um Zeile in uns wachgerufen werden: Die Weite des Haffs, eine fliegende Möwe vereinzelt, Dämmerung wieder alles erfüllend, die Watten breit unten, Abendschein fernher, Geflügel und Wasser wieder vor uns, Inseln wieder fern, aus ihnen Traum und Nebel sich allhin verbreitend, wieder der Schlamm ganz nah, jetzt ein neuer Sinn, Gehör, einsamer Vogelruf von überall und nirgend, dann wieder nahe und doch schon allgemein der Laut des Windes, endlich, nicht mehr zu unterscheiden, die Stimmen über den Tiefen: so ist, was unser Empfinden vorzunehmen hat – bei gleichbleibender „Stimmung" –, das Hin- und Herwerfen einer Linie im Zickzack oder in weiten Schleifenbogen und im beständigen Wechsel von Nähe und Ferne, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Körperlichkeit und fast raumloser Raumhaftigkeit, wobei wir diese Linie, die uns allzeit am Entgleiten ist, gegen Ende sich auflösen, zuletzt im Nichts verschwinden sehn. Das Gesicht löste sich auf in Gehör, wir vernehmen nur noch den lange schon empfundenen, jetzt erdröhnenden Orgelpunkt der Tiefen.

Ich glaube, daß heute kaum noch Gebilde von solcher Kunst hergestellt werden. Denn nicht nur, daß jede Strophe in ihrer Mitte ihre genaue Cäsur hat – dreimal durch Semikolon bestätigt; nicht nur, daß das Ganze durch das Hinüberwechseln der Wahrnehmung vom Gesicht zum Gehör in seiner Mitte geteilt ist: hat auch der Wechsel von Nah und Fern zeileein zeileaus seine unerbittlich genaue Regelung. Aber das mechanische Element tritt so unmerklich zart in die Erscheinung, daß unsre Empfindung organischen Lebens nicht die mindeste Störung erleidet und im Gegenteil, ohne zu wissen woher, nur die Beförderung fühlt, das Geheimnis

der Ordnung, durch die sie im sonst Chaotischen sich zurechtfindet.

So aber sehn wir das ganze kostbare Gewirk durchflogen von Fäden der Unendlichkeit, die es verweben zugleich und auflösen, da die Weite des Raums immer unendlicher wird, und es liegt am Ende wie ein Eiland in dem warmen Golfstrom eines gestaltlosen Meers, und wenn wir die weiten Schleifenbögen unserer Wahrnehmung in den Sand ziehen würden, so würden wir in der Tat die zwei ineinander laufenden Kreise erhalten, die 8, die im Liegen das mathematische Zeichen für Unendlichkeit ist. So ausdermaßen gotischen Wesens ist dieser stille Sang apollinischer Form. Mit unerhörter Kunst ist es gelungen, das seelische Ornament nur durch ein leisestes Streifen hier an dieser, hier an jener Kontur zu verfestigen (da die Einzeldinge, so körperhaft sie erscheinen, nur dem konturalen Zweck dienen), zu einer Form, die wie der Knaben-Schatten in Georges Gedicht nur Ausgespartes ist zwischen zahllosen und unvorstellbaren Umrissen; aber dies Ausgesparte ist schwimmend voll von Unendlichkeit. Und wenn diese überhand nimmt und uns und alles mit dem unwirklichen Schauder ihres vollkommenen Daseins bedeckt, so giebt es kaum ein Gedicht, das so in sich selber verschwebte, das so in verteilten Räumen seines Leibes erfüllt wäre mit hauchender Ewigkeit. Es giebt der verwandten Bildungen genug; bei George würden wir sie vergebens suchen. – Und beachte man bei Storm die Vollendung des Traumhaften, beachte man den raumlos zeitlosen Augenblicks-Tausch der Dinge: wie der Abendschein, kaum heraufgeschwebt, in seiner Gestalt versinkt unter dem grauen Geflügel, das von ihm etwas annimmt, während er sich verliert, während das Geflügel schon wieder zu Wasser, zu Inseln wird, die Inseln imaginär werden, nun kein

Hauch mehr von Röte verblieb, da sich leise murrend der Laut des Schlammes hebt, zerschnitten vom Vogelruf, und nun nur noch Einsamkeit, Schauder und Tiefen. Da hat auch kein Ding das Gewicht der Wirklichkeit, jedes die eine Traum-Leichte, in der Vogel und Glanz, Inseln, Schlamm und der Wind miteinander unwiegend ausgewogen sind; und wie der Traum sich in unser Erwachen verliert, so aus dem Nichts betrat uns die unverhoffte Gedicht-Erscheinung fast eiligen Schrittes, der sich erst langsam im Rhythmus mäßigt. So beginnt das lyrische Gedicht, unmittelbar, und manches zeigt mit einem sinnlosen Wort die Verknüpfung mit einem fern Imaginären an, so wie in Träumen Wort oder Gestalt anknüpft an den imaginären Tag; so hier das „nun", — warum: nun? Wo ist in uns, die wirs hören, das Gegenbild, wo das Vorher zu diesem plötzlichen Nun? Oder: „Füllest wieder Busch und Tal". Weshalb: wieder? „Laß, o Welt, o laß mich sein!" deutet auf eine ganze Welt, die wir nicht kennen, die aber im Nu uns erschaffen ist durch den Bann ihres Namens, und der Traumbeginn ist vollkommen, wenn Hofmannsthal mit „und" anfängt: „Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen ..." Wo aber bei George eine Traumstimmung sich verbreitet, da entfließt sie den Dingen selbst, d. h. der ganz sondern Art, wie sie enthüllend umhüllt werden, oder seiner bestimmten Gefühls-Richtung, und sie ist kein Traumsein wie hier, sondern ein Scheinhaftwerden der Dinge, das uns traumähnlich anmutet. Vor allem aber eins. Georges Gedichte treten dem fester greifenden Blick nicht aus dem Imaginären hervor, sondern aus einem unverkennbaren Zustande der Vorbereitung, des Sammelns und Anordnens; sie treten hervor wie aus einem Tor und wie ein festlich gereihter Zug:

Komm in den totgesagten park und schau ...

Das ist vorbereitetes Anfangen. Darum finden sich nirgend bei ihm jene anscheinend sinnlosen Knüpfworte, da alles vorher bestimmt wurde, abgewartet und abgeschlossen, dann begonnen wurde mit Entschluß. „Wo bist du? Trunken dämmert ...“ Das haucht aus dem Unendlichen der Seele. Aber: „Der hügel wo wir wandeln ...“ da war Umsicht zuerst, Umherschau, Prüfung, Wahl, Entschluß, endlich ausgeprüfter Beginn. Und dieses „Nun“:

Nun laß mich rufen über die verschneiten
Gefilde wo du wegzusinken drohst –

wie ist es ein andres als das Stormsche, wie sehr ist es bestimmt, wie hält es uns augenblicks sein Gegenbild vor, wie ist es eigentlich ein „doch“, ein dennoch, ein festes Ankerwort der Vernunft, eingesenkt in beständigen Meergrund jener Welt, die das Gedicht uns sichtbar im Spiegel zeigt, an dessen starkem Haken es sich nur so weit über die Flut hinschaukelt, wie das Tau ihm bemißt. Georges Gedichte sind abgeschlossen; alles, was sie vor der Geburt imaginär, ideell, übersinnlich waren, das ist in ihre Leiblichkeit eingegangen und löst sich nicht mehr davon. Jene andern aber bleiben in all ihren Teilen umhüllt und durchflutet von Unsinnlichkeit, sie sind wie die Fischreusen im Bach, durchwallt vom Eingang zum Ausgang, und in ihrem fließenden Innern, wasserverschleiert, spielt die gefangene Forelle.

Das Gedicht Storms, sagte ich, verschwebt. Es schwebt, solange es weilt, auf den Schwingen all dessen, was wir da schwebend sehen im Bild; endlich entfaltet es Schwingen aus seiner letzten Erscheinung und zerstiebt uns ins Nichts, während noch unser aufgelöstes Gefühl in diese letzte Erscheinung der „Tiefen“ versickert, aus der es davonstrich. Und nun, da ich in

meiner Anmerkung zu Ludwig Strauß den Vorzugs-Charakter des deutschen Gedichts als schwebend, hoch und davon schwebend, faßte, so war eben damit nur die Haupterscheinung betont; wir erkennen jedoch allemal solchem steigenden Bewegen ein Senkendes entgegen gerichtet, das, wie endlich auch das Stormsche Gedicht in uns versinkt, so in uns zur Ruhe kommt und uns beruhigt. (Wenn ich zu beachten bitten darf: dies ist Abstraktion; das Leben kennt derlei Deutlichkeiten selten und ergeht sich in nichts lieber als im Schein der Ausnahme von der mechanischen Regel!) Dies Senkende aber ist der Gedanke. Ein Gedicht, so nur gefühlsam es wäre, kann nicht ohne Gedanken-Gehalt sein, weil jedes Wort unserer Sprache Behälter von Beidem ist, Gefühl und Gedanke. Dies Gedanken-Element kann auf die verschiedenste Weise auftreten; es kann ein Sinn sein, durch dessen Kanal die Gefühls-Masse geleitet wird; es können Pfähle einzelner Gedanken das Fluten verfestigen; es kann ein kaum Wahrnehmbares sein wie bei Storm, wo es nichts ist als eben die senkende Bewegung, die dem Entsteigen widersteht, das Schweben bindet und es unmerklich lenkt. Kontur davon ist keine sicher zu fassen; nur läßt aus dem Gefühl der Raumweite, aus dem versonnenen: „So war es immer schon", endlich aus den Stimmen der Tiefe ein Etwas sich langsam entfalten, das verstandhaft denn zu bestimmen wäre: Mitten im Dasein sind wir von Unendlichkeit umfangen, kamen daher, gehen dahin zurück; die Dinge sind nicht ganz wirklich, wirklich ist in ihnen der Geist, der sie erfüllt, den wir erahnen, nach dem uns verlangt. — Solch ein Sinn wäre es jedenfalls, der das Gedicht lenkt.

Und nun giebt es eine sehr vollkommene Art von Gedichten, für die das Stormsche, auch Mörikes „Früh im Wagen" oder Goethes „An den Mond" Muster

sind. Diese haben die Rückläufigkeit ihrer Abstraktion und die Kreisform. Hier, wie über den Tiefen die Stimmen schweben – am Schluß, fliegt die Möwe über dem Meer – am Anfang; die leibhafte Vogelfigur des Eingangs erlöst sich in die verhauchende Leiblichkeit des Ausgangs, wie diese zurückmündet in den Vogelleib und ihn gleichsam ins Unendliche erhebt, ihn verewigt. Dasselbe aber geschieht dem Gefühl des Lesers ebenso, wie es auch dem des Dichters zuerst geschah. Der Ring ist vollkommen geschlossen.

Nun wissen wir durch Zufalls-Überlieferung, daß Storm von diesem Gedicht zuerst nur die ersten drei Strophen hatte, in denen er es fertig glaubte. Es hätten dann, sagt er, diese nach einem Ausklang verlangt, was er ihnen durch Hinzufügung der letzten Strophe erfüllt habe. In der Tat, ohne sie wäre das Gedicht wie ein Pflanzenleib ohne Blüte, der mit unaufgebrochener Knospe dastünde, unvollendeten Wachstums. Und dies nun, dies ist das Steigen des Gedichts: Wachstum. Es entwickelt, enthüllt, entfaltet sich immer mehr, und so ist es wachsend bewegt und steigend bewegt, und wie eine Blume sich vollendet in ihrem Duft, in dem ihr Leib sich zu Seele auflöst, so vollendet es sich in seinem Aufgang in die Unendlichkeit. Die Blume scheint so zu schweben in ihrem Duft, und wir, die wir von uns zu wissen glauben, daß in uns, in allem Lebendigen, ein Drang nach Unendlichkeit, verkörpert in einem Drange nach oben, unermeßlich groß ist, wir glauben zu fühlen, daß die Blume schweben möchte, wenn sie könnte. Dem widersteht ihr Gerüst mit dem Gesetz der Schwere; dem widersteht im Gesang der Gedanke. Wenn wir denken, so wenden wir uns, sinken wir in uns hinein, werden ichbewußt, wir werden schwer; was da noch so erhaben erhebend, erleichternd leicht,

verlockend locker am Gedanken scheinen mag, ist nicht er, sondern unser Gefühl von ihm. Jeder Gedanke ist Ich, Bestätigung und Bindung, Beschwerung des Ich. Wir werden uns im Gedanken klar, aber niemals leicht.

Betrachten wir, weil das Wachstum bei Storm noch so sichtlich, wie der Gedankengehalt unsichtig ist, Hebbels Gedicht „Die Weihe der Nacht“:

Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
Wie von göttlichem Segen schwer,
Säuselt aus ewiger Ferne daher.

Was da lebte,
Was aus engem Kreise
Auf ins Weitste strebte,
Sanft und leise
Sank es in sich selbst zurück
Und quillt auf in unbewußtem Glück.

Und von allen Sternen nieder
Strömt ein wunderbarer Segen,
Daß die müden Kräfte wieder
Sich in neuer Frische regen.
Und aus seinen Finsternissen
Tritt der Herr, so weit er kann,
Und die Fäden, die zerrissen,
Knüpft er alle wieder an.

Ein komplizierteres Gebilde als dieses ist kaum zu denken. Es ist so unrettbar aufgeteilt in Doppelsein von Sinnen und Seele, wie der Mensch es selber ist. Es ist ganz eingebettet in Übersinnlichkeit, in die Unermeßlichkeit des Gefühls, die von allen Seiten eindringt, hier sich kristallisierend in einer Art Gedanken-Skelett, da aufgefangen in eine leiseste Bildhaftigkeit, die selber nur erbaut ist aus Imagination von Begrifflichkeit.

Eine abstrakte, aber gefühlte Fülle säuselt mit abstraktem Segen daher, und etwas unbildlich nur Vorstellbares „was da lebte“ fängt an sich so mächtig vor uns zu regen, daß wir in seinem Steigen, Sinken und Quellen das Gedicht wie eine Brust atmen sehn. Überall stehen vermummte Gedanken in der Nacht; die in der Mittelstrophe schon voll gewordene Sinnlichkeit aber wird durch eine Schleuse von Abstraktion, in der ersten Hälfte der letzten Strophe, durch Segen, Kräfte, Frische, unmerklich hindurchgeleitet und hinein in eine großartige Verleiblichung von ewigem Sein, wo sie dann endlich aufs äußerste zusammengedrückt sich hineinlebt in die ganz irdischen Helferhände der Gottheit. Und da man sieht, wie das Gefühl, und das Gedicht mit ihm, am Ende der zweiten Strophe davon will, wie es in den folgenden Versen der Bändigung widerstrebt: so tritt nun zur kräftigen Fesselung der fest zu fassende Gedanke hervor, die knüpfende Kraft der Gottheit, und unter währendem erlöstem Sichentfalten des Gefühls senkt sich tief das Gedicht. Es ist die vollendete gotische Plastik. Die übersinnliche Idee steht da schütter, unablässig im Begriff, die Gestalt abzuwerfen, in die man sie zwängte, und sich wieder hineinkrümmend in sie, ohne die sie zerfiele. Und während nirgend etwas wahrzunehmen ist von einem leitenden Gedanken, da nur ganz zum Schluß einer, fertig, als sei er allezeit dagewesen, hervortritt: vernehmen wir das unverkennbare Wachstum, das Sichdehnen, Steigen, Davonwollen des Gedichts in seinem seelischen Leben, das aus Unendlichkeit sich hinein ergoß, es durchrauschte und wieder verläßt. Ja, wie in einem Becher, so steigt in ihm die Flut und läuft über. –

Gedanken wachsen nicht, sie sind. Sind sie da, können sie sich gesellen, führen, sammeln, ordnen, be-

gegnen und koppeln; aber aus zweien wird niemals einer, dieweil sie nicht organischen Lebens sind, sondern mechanisch. Ein Gefühl bildet sich und verschwimmt, ein Gedanke ist da und bleibt, bis wir ihn wegtun. Nehmen wir ihn wieder vor, so ist er wie vorher ganz da, unverändert, starr, fertig. Aber ein einmal gefühltes Gefühl haben wir so nie wieder, wie wir es hatten. Darum ist auch der Leitgedanke, den ein Gedicht haben kann, und den wir uns stückweise einsammeln und zusammensetzen, fertig im Augenblick des Entstehens vom Gedicht; und er ist seine Versteifung, sein Rückgrat, sein unveränderbarer Halt. Ein Gedicht können wir heute und morgen mit diesen und jenen Empfindungen hören; sein Gedanke ist allzeit der gleiche; aber daß wir in den längsten Zeiträumen doch immer wieder zu ähnlichen Empfindungen des Gedichts zurückkehren, das bewirkt die Konstanz des Gedankens. Daher, wenn ich vom Gedicht sagte, daß es im Gedanken sich senke, so ist das nur eine Bewegung des Senkens, die wir selber vollziehn, indem wir die zum Schwebenden erhobenen Augen an dem Gerüst wieder herabführen, um seine Feste, sein Bleiben zu empfinden. Im Gefühl das Allgemeine des Wohlgeruchs einer Rose und die blühende Stelle ihrer Schöne, gleiten wir am Stock mit dem Auge hinab und hinauf; wann immer wir eine Rose fühlen, denken wir sie auch.

Das sind unsre mehr als romantischen, unsre gotischen Gedichte. Wir sind von guten Ärzten, Winckelmann und Goethe, mit dem apollinischen Serum geimpft worden; freilich, sie hätten es uns gern statt unseres Bluts eingeflößt, und das Deutsche in uns wäre gestorben; so aber heilten sie uns nur von dem gotischen Krampf. Heute sind wir abermal in einer Periode der Wandlung

begriffen; allein bis gestern waren fast all unsre Gedichte so: leiblich, aber sie atmeten mit allen Poren Unendlichkeit. Und so verlor die Leiblichkeit ganz ihren Eigenwert. Die Worte bei Storm sind zwar und die Bilder auch zauberhaft, die Welt zu erschaffen, die sie benennen, aber diese Welt öffnet sich aus ihnen riesengroß und verschlingt sie. Die Erscheinungen sind für unser Auge nur Wink, den es im flüchtigen Daranhingleiten begreift; Wink in die Weiten, in ein unermeßlich mehr Bedeutendes als die Erscheinung. Die Worte entfallen uns, die Bilder entgleiten; beide sind nicht wirklich, wirklich ist, was sie erzeugen, das Ganze der Eurhythmie und das Ganze jener Nachtstunde oder Abendstunde am Meer. Wort und Bild stehen in zerfließender Kontur, überquellend von Seele. Es ist wesentlich auch bei Goethe nicht anders. Die romantische Seele möchte die Worte am liebsten auf den Fußspitzen überlaufen, da sie für sie nichts bedeuten als eine Not-Haltbarkeit, eine Notdurft für die Schwerkraft. Wenn das vollgerundete Gedicht in seiner Sprache ruht, zart umglüht von der seelischen Atmosphäre, so ist es wie der schöne geistige Mensch in seinem schönsten Augenblick, der fest ist und voll und durch und durch erfüllt mit seiner Seele, die nirgend wäre, wenn sie nicht auch in seinem äußersten Nagelrand wäre. Aber bei jenen Gedichten ist das Umgekehrte der Fall, deren jedes einem Astralleib gleich ist, einem Geist, der sich zu einem Seufzer von Körperlichkeit manifestiert, und freilich hat das Stormische eben durch diese Umkehrung, bei verbleibender zarter Kontur, seine eigentümliche Süße und Schöne. Denn darin ist es nun gar nicht romantischen Charakters mehr, obwohl romantischen Ursprungs: es will die Unendlichkeit nicht, es flieht nicht, strebt nicht nach ihr – wie es in dem viel un-

ruhigeren Gebilde von Storms Landsmann Hebbel sich äußert, und wie der echte Romantiker es tut –, sondern es hat sie. Der Mensch hatte sie nicht, aber er gewann sie in sein Gefühl, und als sie eingezogen war, trat sie in ewiger Ruhe hervor und war das Gedicht. Ohne das vollste Maß dieser Ruhe, wie hätten auch all die quer und kreuzweis fliegenden Sinnes-Fäden so ohne Unrast und Unruhe sich bewegen können, wie sie es nun tun? Aus ihr hat das Gedicht seine Stete, sein nachdenkliches Weilen, sein Ausgewogensein und dieses sachte Bewegtsein einer Wellenlinie am Strand, die nirgend Anfang und nirgend Ende hat, die nur das sichtbar gewordene Stück einer Bewegung ist, die aus Unendlichkeit kam und in Unendlichkeit schwindet.

Nein, Organismen sind unsere lyrischen Gedichte nicht, auch diejenigen nicht, die nur Sprache gewordenes Gefühls-Leben zu sein scheinen, und die ich Zustands-Gedichte nennen möchte. Denn was sie ausdrücken, ist ein Zustand des Lebens, d. h. etwas, das sich ohne Bewußtseins-Zutun bilden kann, in das man hineingerät, man weiß nicht wie, und aus dem man sich ebenso löst. Ein Zustand also, der in einer mehr oder minder raschen oder sachten inneren Bewegung seine Einheitlichkeit hat, der aber in diese Bewegung hineingeriet, oder sich aus ihr bildete wie ein Wirbel im Strom; eine Bewegung, die also im Imaginären weiter geht, wie sie daraus kam. – Kein Organismus, sagte ich, denn die mechanisierende Vernunft hat Teil an seiner Gestaltung; aber doch scheint uns an dem, aus unserm Leben Herausgewachsenen das Geschöpfliche zu überwiegen; es ist ein pflanzlich weiches, in Gliedern geschmeidiges Gemächte, trotz aller Starre seiner Sprach-Unveränderlichkeit. Vor allem aber dürfen wir es als Organismus

ansprechen, weil es in der steigenden und sinkenden Bewegung seines Daseins die Form des Organischen, die Röhrenform hat. Pflanze, Tier und Mensch sind aufgebaut aus unendlichen Röhren-Gewinden, in denen ihr Lebendiges, Belebendes seine vorwärts immer im Kreis rückwärts verlaufende Bewegung vollzieht. Freilich ist das Tun des Hebens und Senkens, an das wie die inneren auch unsre äußere, die Weiterbewegung gebunden ist, nicht die einzige Lebens-Regung der Organismen. Eine andre, die Sphären-Form ist vorhanden, leibhaft gestaltet in gewissen niedern Tieren, Mollusken u. a., und erkennbar in der Tätigkeit von Herz und Lungen, die mit Ausdehnung und Zusammenziehung die wechselnd zentrifugalen und zentripetalen Kräfte betätigen, die in der Kugel wohnen. Diese Form, wiederzuerkennen in der unseres und aller anderen Weltkörper, in der organischen Zelle und im anorganischen Kristall, in allen Verdampfungs-, Niederschlags- und Gefrierens-Erscheinungen, ist die ursprüngliche des Kosmos, die bei der Entstehung des organischen Lebens mit dessen Röhrenform vermengt, hineingezogen oder sonstwie dabei verwendet wurde; d. h. die allseitigen Bewegungen des Sphärischen verwandelten sich in die einseitigen des Röhrischen; wie das Verdampfende zum Tropfen, der Tropfen fließend wird, so wurde Dehnen und Zusammenziehen zu Strom und Widerstrom. Auch die Röhre hat in sich die andre Form, da ihre Wandungen im Wachstum von innen her sich dehnen, wie der äußere Druck widersteht; der Baum wächst sichtbar in Ringen; und alles Lebendige quillt aus der Zell-Kugel, sich entfaltend nach überall hin, aber hineingelenkt in die einseitig gerichtete Röhrenform. Aber so ist die Kugel unsrer Erde rundum bedeckt mit den Myriaden einseitiger Saugeröhren,

in denen sich ihr ewiger Drang, All zu werden, entlädt.

So muß wohl auch das Entstehen eines Gedichts von der beschriebenen Art wie ein organisches Wachstum vorgestellt werden. Zwar ist es im Gerüst seiner Abstraktion fertig im Augenblicke der Zeugung; aber nicht anders der Mensch in der Zelle, und gleichviel nun, ob man sich ein halb kristallinisches Sichbilden und halb pflanzliches Sichentwickeln vorstellt, oder – beim zu Tage Fördern der Vision, Idee oder nur des langsam sinnlich werdenden Ahnens des zu erschaffenden Daseins – die Bewegung des Gebärens, Schiebens, Drängens, Sichdehnens und Pressens, wobei freilich wieder keine Ganzheit, sondern nur Stücke hervorkämen. Oder denke man sich ein Hineinsaugen des Imaginären und Hindurchsaugen durch die Vernunft in die Gestalt. Oder ein Gefühl, läßt es sich vorstellen, das sich entladen will, verdampft gegen das anorganische Dasein des Gedankens, gegen den kalten, metallischen Leib der Sprache, und es giebt eine Art Oxydation: der Dichter hätte am Sprachmetall die Stellen auszumachen, wo die Oxyd-Bildung vorzüglich gelungen ist; das wären die Worte des Gedichts. Aber solche Einbildungen können eine wie die andre nicht dienen, die Magie zu erhellen, so wenig wie der Übergang vom anorganischen Leben zum organischen für uns verständlich ist. Damit aber, was unvorstellbar ist, den Zielen dieser Blätter entsprechend, soweit möglich versichtlicht werde, will der Schreiber dieser Zeilen mit seiner persönlichen Erfahrung hierzu dienen.

Bei ihm ist es nun so, daß – so unerwartet, wie man ein Unerwartetes sich nur vorstellen kann, Blitzschlag aus heiterem Himmel – in seinem Bewußtsein einige Worte hervorrollen, die rhythmisch sind. Dies geschieht unter

einem Schrecken, einem inneren Zuck, als sei in dem Nu innerlich etwas geronnen und hart geworden, und das Bewußtsein begreift: es ist alles fertig; das Gedicht fertig vom ersten bis zum letzten Buchstaben, und die Aufgabe ist nun, und dies mag eine unmaßgebliche Eigenheit sein, es – nicht abzulesen, sondern abzuhören. Der sonst das Leben beherrschende Gesichts-Sinn erlischt, da es sich um ein Inneres, Imaginäres handelt, und in die Stille öffnet sich das Gehör, scheinbar, Unhörbares zu vermelden. Wie dem nun sei, ob er sich im Freien befinde, wo dann das Gedicht im Entstehen auswendig zu lernen wäre, oder ob Papier und Feder zur Hand sind: was in den Übergangs-Sekunden vom Wissen um die imaginäre Existenz bis zum Beginn ihrer Verleiblichung geschieht, ist, was der Schnitzer des Glockenspielständers tut: das Vergessen von Gliedern und Gestalt; das Vergessen allen Daseins bis auf die augenblickliche höchste Betätigung der Kräfte. Er hört nun, wie gesagt, das Gedicht aus sich heraus. Der Rhythmus war mit den ersten drei Worten da, aus denen sichs weiter rollt; dem folgt er. Für das Weitere, das nicht zu beschreiben ist, nur noch die Angaben: ab und an ein Empfinden wie von einem Wesen, das zu undeutlich, oder hinter einem Vorhang spricht · nicht zu vergessen: bei vollkommener Lautlosigkeit! –; ab und an ein innerliches Sichdehnen, das in den Ohrmuscheln wahrnehmbar wird, als müßten sie sich weiten. Es ist aber nicht ausnahmslose Regel, daß die Worte derart nur von einem Horchempfinden hervorgesaugt werden; immer können einzelne mit dem Verstande gesucht, geprüft, gewählt werden, – wie man denn bei noch so großer Bewußtlosigkeit sich keineswegs einen Trance-Zustand vorstellen möge, denn allemal ist Vernunft in voller Tätigkeit. Der ganze Zustand ist der körperlich

wahrnehmbare einer Kälte und Ruhe voll innerer Spannungen und Erregung, so daß wohl zu erkennen ist: die Bewegungen des ursprünglichen Lebens sind die sich dehnenden und zurückgepreßten kosmischen, aber was zu Tage tritt, ist Verlaufen, Fließen, Sichentwickeln organischer Wesens-Art. – Alle Erscheinungen des Gedichts, die bildhaft sind, treten von sich aus freiwillig hervor, aber auch diese Regel hat ihre Ausnahmen. Der ganze Vorgang währt gemeinhin nicht länger, als die Hand braucht, um zu schreiben. Nach dem Ende zeigt sich etwas wie Erwachen, Entspannung, Leichtersein. – Bei dieser Art von Entstehung, die einer Geburt ähnelt, fördern alle Bestandteile des Ganzen, Rhythmus, Takte, Reime, Strophierung, Worte, Bilder, alle Ordnungen, Sinnliches und Abstraktes, alle miteinander im Gemisch sich gleichzeitig zu Tage; es ist ein einziges Hervorquellen und Sichentfalten.

Aber eine andre Art ist von dieser völlig verschieden, die wir in meiner Anmerkung zu Hölderlin bei diesem Dichter in Erscheinung sahen, so daß ich mich begnügen kann, hier darauf hinzuweisen. Bei ihr überwiegt das übersinnliche Element ebenso wie hier das sinnliche, – worauf an späterer Stelle noch zurückzukommen sein wird. Hier sei nur gesagt, daß wahrscheinlicherweise auch die organische Form der Bewegung in der Röhre zurücktritt hinter der kosmischen der Allseitigkeit.

Da wir nun das Geschöpf-Gemächt des Gedichts zu erkennen versucht haben in seiner Erscheinung, seinem Wesen und Entstehen, haben wir noch, bevor wir zu George zurückkehren können, einen Blick auf die Vorgänge allgemeiner Art zu werfen, durch die das Ganze bedingt wird; auf die menschlichen Ursprünge, die zu diesem Betreiben des lyrischen Dichtens führten, und

die heute in dem einzelnen Dichter noch immer wieder dazu führen.

Kosmische Bewegungen müssen es gewesen sein, die das Entstehen des Lebens auf der Erde einleiteten; es verbürgt im Anfang die Zelle, es verbürgt am Ende die Seele des Menschen, die nach allhin ist wie das Licht, obwohl vom Bewußtsein in die einseitige Richtung gedrängt, die unser organisches Leben hat. Noch die Pflanze ist rund um ihr einseitiges Hochstreben allseitig im Auffangen des Lichts und der Feuchte, im Abgeben des Lichts und der Feuchte. Herz, Lungen und das Hirn wiederholen in ihrer Betätigung die kosmische Bewegung der beiden Drucke von außen und von innen, unter deren Wechselwirkung die erkaltende Erde sich erhält; und ausgeliefert an diese Spannung ist die kugelige Seele des Menschen. Was nun dessen Bewußtsein von sich angeht, so hatte es zuerst Erfahrung nur von dem einen, dem inneren Erd-Drange nach außen, sich kundmachend in der einseitigen Röhrenform zur Entladung, zur Betätigung, Entfaltung seines Daseins in der *Paarung*. Später waren die eigentlichen Erwecker seiner Seele die Toten. Er hatte sich ausgeliefert erkannt an allseitig aus der Natur auf ihn eindringende Gewalten, ein Chaotisches, feindlich auf ihn Zubewegtes; er hatte ferner Erfahrung erlangt von seinem inneren Leben in Träumen, das sich unabhängig von äußerer Einwirkung vollzog, und in dem er seine körperlichen Grenzen der Zeit und des Raumes nicht fand; er hatte daraus die Einbildung gewonnen, daß aus dem, der schläft, ein inneres Wesen sich entfernen könne, um in Freiheit von den leiblichen Bindungen solche Dinge zu tun, wie man im Traume tut, wie man sie im Wachen zu begehn wünscht, und solche noch, die man selber, aus der Nacht hervortretend,

morgens geschehn findet, ohne den Täter entdecken zu können. Und da er nun einerseits den Sterbenden in eine Starre verfallen sah, die dem Schlafe glich, andrerseits den Toten in seine Träume kommen sah, um mehr oder minder ausdrücklich um ein Versäumtes zu bitten oder ein Verschuldetes noch einzufordern: so gewann er sich die Vorstellung, daß aus dem Gestorbenen das innere Traumwesen sich entfernt habe und so überall und so mächtig sei, wie man es träumend ist. So wurden die Geister der Toten zu Lenkern des Chaos; sie wurden es, durch die alle Gewalten, die feindlichen, und die freundlichen Mächte gegen die Feinde und Freunde unter den Lebenden heranbewegt wurden. Indem die Seelen nachmals eins gedacht wurden mit Gewalten und Mächten, entstanden Dämonen und Götter; aber so breitete sich zuerst der ganze Kultus der Toten aus, von dem wir überall, bei unsern germanischen Urvätern und in höchster Ausbildung noch heut im japanischen Shintoismus wissen; und so nun gewahren wir die erste Betätigung der Seele im Opfer. Gleichviel wie, war das strömende Blut als von hoher Wichtigkeit für das Leben, von gleicher Bedeutung auch für die Entseelten, die Geister erkannt, für deren Eindringen auf das Lebendige ein menschhaft feindliches Verlangen nach Blut, Odem, Leben, als Ursache erdichtet wurde. Sich selber zu erhalten, brachte der Mensch Lebendiges dar, den stellvertretenden Gefangenen oder das Tier, und indem sich zum Opfer Anrufung gesellte, entstanden zugleich Beide: Religion im Geisterdienst und Ritus, Kunst in der Hymne.

Indem ich mir bewußt bin, von vielen Linien der Ursprünge hier nur eine einzige, aber die, wie mir scheint, hauptsächliche zu ziehn, fahre ich fort:

In dem Maße nun, wie der Mensch sich sichern lernte gegen den äußeren Feind seinesgleichen mit Erfindung der Waffen, gegen die Gewalten durch Behausungen, und das Walten der gütigen Mächte zu erkennen, nutzen, lieben verstand: in diesem Maß durch Äonenverlauf nahmen erstlich Kraft und Bedeutung der boshaften Wesen ab, die der geneigten zu, und verwandelte sich nun das ganze seelische Leben des Menschen von Grund aus. Die in ihm wirksame zentrifugale Erdkraft, die, vom Gegendruck der atmosphärischen Machthaber zusammengepreßt, sich nur durch den Faden der geschlechtlichen Begattung hatte entladen können, zog sich mit einem mächtig erstarkenden Teil ihrer Ganzheit von da zurück und warf sich, seelisch geworden, der vielfältigen oder einigen Allmacht von gütiger Gesinnung zu, die längst auch Lenker und Regler der feindlichen Bewegungen geworden war. Ihr Einwirken auf den an die Willkürlichkeit dieser Macht noch ausgelieferten Menschen hatte sich aus dem Bedrängen in ein Ziehen verwandelt; ein bedrängendes Ziehen: der Mensch hatte aus seelischem Stoffe sich eine andre, höhere, übersinnliche, eine Traum-Welt erschaffen, wo Traum-Freiheit herrschte von den räumlichen und zeitlichen Bindungen seiner Umwelt, wohin er seinen voraufgegangenen Lieben folgte, wo alles gut war. Hel, Hades und Hölle nahmen die drei Schwachen auf: den germanischen, der nicht durch die Waffe fiel, den griechischen, der unheldisch die Lebens-Form, die höchste, nicht mehr zu leisten vermochte, den abendländischen, der dem stärkeren Bösen in sich erlag. Kraft lebte weiter im Drang der Erde, All zu werden: sie gewann Teil der Unendlichkeit, sie ward zur Stimme ewigen Festtags im Gesange der Sphären.

So wuchtete das ganze Streben seiner Erdkugel aus dem Menschen heraus in das Allsein. Eins geworden waren Vorstellung und Empfinden; sein Verlangen nach sinnlicher Entfaltung durchschmolz das nach dem Übersinnlichen, und nun erkannte die Seele sich in ihrer *Gebundenheit*. In Allem widerstand ihr der Kerker, ihr Körper, und doch mußte sie immer wieder durch ihn das Glück der Haltbarkeit erfahren; in ihm allein hatte die Seele die Kraft ihres ewigen Traums. So erkannte er denn die Form: Seelen- und Sinnen-Lust ließ sich in ihr vereinen. Sie war dauerhafter als der menschliche Leib; in ihr erschuf er zum zweitenmal eine Welt wie die seine, seelischen Lebens in sinnlicher Figur, aber diese war sinnvoll durch Ordnung seines Gedankens. Seine Gebundenheit befreite, erlöste sich in ihr zu einer höheren Gebundenheit durch die seelischen Gesetze. Wie nun dieses bei den verschiedenen Völkern des Erdballs sich verschiedentlich äußerte, darf uns hier gleichgültig sein. Wir erkennen jetzt uns, den abendländischen germanischen Menschen gotischer Form. Der erlebte in vollem Maß den unseligen Zwiespalt: das Drängen ins Allsein seiner übersinnlichen Welt, des Gegendrucks seiner Schale, seiner Gebundenheit an die leibliche Gestalt; welcher Zwiespalt denn sich entlud in Vergewaltigungen der sinnlichen Welt.

Denn der Grieche, wenn er bildete, *gestaltete*, nämlich den Stein zum Gott; er gestaltete etwas, das überall seinem Wissen nach war, den Einklang. Der Gotiker dagegen bildete *Gleichnisse* seines Wesens, Steinwesen, die um Erbarmen schrien aus dem Unendlichkeits-Drang, der sie sprengen wollte.

Dann führte Albrecht Dürer, selber noch allertiefst in das gotische Netzwerk verstrickt, zuerst den Süden in unser sehnsüchtiges Blut ein. Es kam das Barock, es

kam zu einer unermeßlichen Wiedergeburt der übersinnlichen Welt in Bach, Mozart, Haydn, und zu einer beschränkten gleicherzeit im Rationalismus. Jetzt schüttete der titanische Beethoven den Leidens-Strom seiner Irdischkeit in die himmlische See, wo er sich glättete und Tropfen für Tropfen in die ewige Ruhe verging; jetzt erlösten Goethe und Winckelmann den in den rationalen Fesselungen schmachtenden Klopstock-Deutschen und führten ihm das Glück hellenischer Einklänge vor die Sinne. Dies nahm die romantische Schwärmerei als *Sehnsucht* auf, indem sie, was Goethe einmal tat und übrigens zu leisten versuchte, ihr romantisches Land erstrebte, ihr „Land der Griechen mit der Seele suchend". In ihr erneuerte sich der gotische Drang nach dem All, aber nun wurde, ganz so wie der romantische Beethoven an der Musik handelte, die übersinnliche Welt so durchsetzt mit Adern der Sinnlichkeit, daß von ihr wenig verblieb. (Denn wir haben unter uns nur einen wirklichen Griechen gehabt, das war Mozart.) Den Romantiker verlangt es nach keiner sinnlichen Einzelerscheinung, sondern er will nur fühlen; mit allen Sinnen zugleich fühlend sich ergießen in ein Wirbeln von Gesicht, Licht, Farben, Tönen, Duften, Tasten, Schmelzen, und so entstand seine sinnlich empfundene und vorgestellte Welt übersinnlicher Wesen, in die er sich zu ergießen versuchte: sein Dasein wurde ein unaufhörliches Springen über den Schlagbaum seiner zwei Welten.

(Eine Zwischenbemerkung wolle verziehen werden: Wir wissen bei Gott nichts vom Hellenen, nicht das geringste; es ist alles Ahnung und Einbildung. So aber jemand mich nötigt, mir den „Reigen von Linos" vorzustellen, und nun die Melodie zu spielen beginnt von „Reich mir die Hand, mein Leben", so schmilzt mir

die Seele und fängt mit allen Wimpeln zu winken an: Griechenland! Griechenland! Da ist es! Da ist es!)

Bei den Dichtern der romantischen Periode wie bei allen spätern äußerte sich nun das Überwiegen des seelischen wie des sinnlichen Dranges immerdar germanisch, zwar in keiner gotischen Krampfbewegung und Vergewaltigung der Naturform, jedoch in einer Achtlosigkeit gegen sie. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis." Das Wort aus dem gotischen Schlußchoral des „Faust", der Hymne auf das Hinanziehn des Göttlichen, drückt in vollkommener Weise das Gleichnishafte der germanischen Kunstübung aus, für die das Gebilde nicht Sinn und Gestalt, sondern Sinnbild ist, nicht Erfüller, sondern Enthüller. Was beim Gotiker Kampf und Entladung, Verbiegung und Bruch gewesen war, das erkennen wir beim Romantiker als Spiel, traumhaftes Verschwimmen, Verwischen der Grenzen, und formal als Geklingel. Während allein von Hölderlin der Naturleib der Sprache als der zu erfüllende Erfüller empfunden wird, der die Grenze wahrt gegen das Chaos, in dem Leib und Seele beseligt sich um- und durchschlingt und in reinen Akkorden atmet: wurde es im übrigen so, wie wir es bei Storm fanden und Hebbel, wie auch aus meinem Bericht über die Entstehung des Zustands-Gedichts zu ermessen war: hier mit höherer, da mit minderer Achtsamkeit erlebt, ist die Sprache im Grunde nur Notbehelf, Bewahrer eines Hineinfließenden, eine Haltbarkeit. Verschieden die Grade des Bemühens um sie, das Wesen das gleiche. Lesen wir doch bei einem Lenau das – laßt mich sagen – haarsträubende Wort, mit dem er die Rücksendung eines von ihm verbesserten Gedichts des Grafen Württemberg begleitet: „Du darfst keine Bedenken tragen, diese meine Abänderungen anzunehmen; dieselben betreffen ja nur (!)

die Sprache.“ Obwohl nur auf ein episches Gedicht bezogen, darf die Wendung als symptomatisch gelten für das Sprachgefühl der von Hölderlin und George begrenzten Dichterepoche.

Ziehen wir das Fazit: Was den deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts zum Gedicht bewegt, ist das Verlangen der Erlösung vom Zwiespalt seines sinnlichen und übersinnlichen Wesens; Befreiung von seiner Gebundenheit in die höhere des Gleichnisses; der Drang seines leiblich-seelischen Lebens ins All; diese Kraftentfaltungen vorgestellt als ein Flutendes, Hineingelenktes in das Durchfließen, Sichverfestigen und Überfließen der vorzugsweise organischen Gedichtfigur. Aber unser Ideal ist, seit wir um Hellas wissen, ein solches Gebilde, wie es uns einmal C. F. Meyer in Vollkommenheit errichtet hat. Ich meine das Gedicht „Der römische Brunnen“; es stellt die Erfüllung des Wesens dar im Beruhen und Fluten, und so, unendlich erlaucht, zeigt es uns, was es ist, und, nur uns anblickend, nicht uns bedeutend, bietet es uns seinen Sinn.

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund.
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich,
Und strömt und ruht.

Wenn wir uns nun mit den aus andern Dichtern der letzten Zeit geschöpften Erkenntnissen über Wesen und Entstehen des lyrischen Gedichts George zuwenden, um von dieser Seite her das seine zu betrachten, so kann, was sich beim Vergleichen herausstellt, mehr

oder minder große Verwandtschaft oder auch völlige Verschiedenheit sein. Und wenn ich da im Folgenden unter dem Bestreben nach fester Begrenzung mich in Bestimmtheiten und Unbedingtheiten, mit nicht und niemals, allein und immer, äußere, so wolle man eingedenk sein, daß es sich um rationale Festlegung von Lebendigem handelt, das nie und nirgend sich einhärten läßt; daß also neben jeder Grenzscheide die Ausnahme steht, durch deren Tor das Leben aus seinem ureignen Bezirk sich hinüberzieht in einen andern, und daß die Provinz, die ich umschließe, nur die ist, die von mir für die wesentliche und grundliegende erachtet wird. Um dieses gleich durch ein Beispiel zu belegen: im „Siebenten Ring" findet sich das folgende Gedicht:

Im morgentaun
Trittst du hervor
Den kirschenflor
Mit mir zu schaun ·
Duft einzuziehn
Des rasenbeetes.
Fern fliegt der staub . .
Durch die natur
Noch nichts gediehn
Von frucht und laub –
Rings blüte nur . .
Von süden weht es.

Daß dieses, aller Abstraktion wie jeglicher übersinnlicher Beziehungen, auch jeglicher Verstandes-Bindung entbehrende süße Gemächt, nicht nur schwebend ist, sondern am Ende aus sich selber verschwebt, ein Stück flatternde Spitze, das sich in Nichts auflöst, dürfte klar sein. Aber es im Verein mit den zwei oder drei ähnlich gearteten, die bei dem Dichter sich finden lassen,

können höchstens erhärten, daß er, wenn er einmal wollte, auch anders sein konnte, als seine Art ist; daß er sich gleichsam sein Instrument aus der Hand nehmen konnte und, von seinen vier Saiten zwei aus Quinten in Quart stimmend, eine Melodie herausziehn, die man von dem Instrument nie erwartet hätte. Denn wie die Geige einmal beschaffen ist, wird man für das Spiel ihrer vier Saiten allemal die Quinten-Stimmung behalten müssen. –

Es ist nun nicht nur schwer, es ist nahezu unmöglich, bei George ein Gedicht zu finden, dessen Art sich nur annähernd in die Kontur unseres Zustands-Gedichts fassen ließe. Alle die seinen empfingen ihr Leben entweder ganz und gar aus der Atmosphäre der Abstraktion, leben es in jedem Gliedmaß ihrer sinnlichen Figur; oder sie zeigen diese Herkunft und Befangenheit darin durch ihre rationalen Bindungen, den Gedanken-Gehalt, der sie durchleitet; oder sie sind nach äußerlichen Fügungen eines als episch zu bezeichnenden Ganges geregelt; oder die sinnlichen Elemente schwingen gegeneinander und ineinander nach einer deutlich wahrnehmbaren Ordnung von Abstraktion oder Verstand. Und selbst die scheinbar allein von einem Gefühle des Lebens zur Gestalt berufenen sind unterschieden von unserm Zustands-Gedicht durch den Entschluß, durch das Einsetzen bewußten Willens, der ihren Anfang von der imaginären Vorexistenz lostrennt, sichtbar gewiß nicht allemal an den ersten Worten, jedoch untrüglich herauszufühlen an dem rationalen Gerüst des Ganzen. Zu genauerer Betrachtung sei denn das folgende, ganz zustandhafte, schöne Gedicht gewählt:

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
Des buchenganges beinah bis zum tore

Und sehen außen in dem feld vom gitter
Den mandelbaum zum zweiten mal im flore.

Wir suchen nach den schattenfreien bänken
Dort wo uns niemals fremde stimmen scheuchten.
In träumen unsre arme sich verschränken.
Wir laben uns am langen milden leuchten

Wir fühlen dankbar wie zu leisem brausen
Aus wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen
Und blicken nur und horchen wenn in pausen
Die reifen früchte an den boden klopfen.

So sehr nun diese drei Strophen nur gefühlsam eine Welle des Lebens einzuschließen scheinen, stoßen wir doch in jeder auf ein festes Wort des Verstandes, das uns bedeuten will: dies ist nicht das Leben; dies ist nur Bild, dies nur eine Hinneigung ins reine Gefühl, der ich mir bewußt bin. Denn da steht: „beinah", abmessend sachlich, und in derselben Strophe stellt die Vernunft das herbstliche zweite Erblühen des Mandelbaums fest. In der folgenden Strophe erscheint ein Gesellschafts-Empfinden in den „fremden stimmen", und eine Verträumtheit wird sachlich erfaßt: „in träumen". Am leisesten, doch vernehmlich, pocht in der letzten Strophe das „dankbar" moralischen Klanges an, bedeutend: hier ist nicht Natur, sondern ein menschlich-moralisches Verhältnis zur Natur, wie wenn Klopstock den Mond anspricht: „Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!"

So entdeckt uns ein Blick in das Gegenbild, das Zustands-Gedicht, mit der Erscheinung dieser Verstandespunkte ein Fehlendes: die Entwicklung von Fühlen und Leben, jenes auseinander Sichentfalten, Verlieren und wieder Aufsteigen der Empfindungen in und aus sich selber. Hier ist die Einheitlichkeit eines Grund-

gefühls wahrzunehmen und verschiedene Versinnlichungen davon, deren jede ganz und in sich geschlossen ist und in dieser Ganzheit das allgemeine Ganze enthält. Wir können – man mache den Versuch – jede dieser Strophen für sich allein lesen, und dann haben wir in jeder ein vierzeiliges Gedicht, das den gleichen Gehalt von Herbstgefühl zum Ausdruck bringt wie das ganze zwölfzeilige Gedicht. Keine Strophe teilt der andern ein Mehr mit, erhöht oder vertieft ihren Gehalt; keine mischt das Ihre in die andre. Sondern sie sind eine jede neben die andere gelegt; es sind drei scheinbar unverbundene Stücke, deren dennoch fühlbare Einheitlichkeit und Ganzheit eine Ursache hat, auf die später zu kommen sein wird. Denken wir aber zurück an das oben zitierte Gedicht von Hebbel oder an irgendein andres „romantisches“ Gebilde, so hat jede Strophe darin zwar ihre gewisse Haltbarkeit; dennoch ist keine denkbar oder begreiflich ohne alle andern, und jede folgende nimmt die Gehalte aller früheren auf, jede enthält die andern mit; es ist, wie gesagt, Wachstum, vermengtes Hervorquellen von Einem in und durch das Andre ins Ganze. – Die drei Strophen Georges dagegen ruhen in verewigter Festigkeit nebeneinander, unverbunden jede für sich in ihrer Gleichförmigkeit. Wenn sich die letzte durch ein gelindes horchendes Heben des Gefühls von den andern unterscheidet und zugleich durch unser Bewußtsein, daß es hier zu Ende ist und sein muß, so erscheint darin kein Münden und Sammeln des Vorhergehenden, sondern die letzte Strophe lagert sich allein hin als Beschlußstrophe. Die Früchte wirken allerdings bedeutend, aber was zielte von früherher auf sie hin? Sie sind hineingefügt, sie tauchen nicht auf als fest gewordene Gestalt früherer Andeutungen. Und nun lassen sich, wenn wir

unser Empfinden vom beschließenden Gewicht der letzten zwei Zeilen zu unterdrücken versuchen, nicht nur die drei Strophen untereinander vertauschen, sondern auch die beiden Hälften der letzten und alle vier Zeilen der mittleren Strophe erdulden diese Vertauschung, die nur bei der ersten die sachliche Bindung verhindert. Wir lesen das Gedicht getrost so:

Wir laben uns am langen milden leuchten
Wir suchen nach den schattenfreien bänken
Dort wo uns niemals fremde stimmen scheuchten.
In träumen unsre arme sich verschränken.

Wir blicken nur und horchen wenn in pausen
Die reifen früchte an den boden klopfen
Und fühlen dankbar wie zu leisem brausen
Aus wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen.

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
Des buchenganges beinah bis zum tore
Und sehen außen in dem feld vom gitter
Den mandelbaum zum zweitenmal im flore.

Durch eine solche Verschränkung wäre für unser romantisches Gefühl das gewonnen, daß das Ganze gegen sein Ende hin mit dem „Wir schreiten" in Bewegung gerät, und es würde Georges Wesen nicht widersprechen, sondern vielmehr es bekräftigen, sein Gefühl vom Herbst in keiner unmittelbaren Erscheinung, sondern einer gedankenvermittelten, nämlich der zweiten Bluht der Mandel zu symbolisieren. Erkennbar ist jedenfalls dies: Georges Gedicht ruht und ist darin starr; auch seine erregtesten haben nicht die organische Bewegung durch Verwandlungen des Lebens in Gefühlen, sondern was sie dann haben, ist Bewegtheit, die irgendwie durch ein andres Mittel bewirkt wurde.

Die Bewegungen folgen aufeinander, nicht wachsen sie auseinander, und von einem Beruhen im Fluten kann keine Rede sein.

Wenn nun aber, wie es allerdings und nachdrücklich der Fall ist, eine Stimme uns warnt, an die Richtigkeit unsrer Umschaltungen zu glauben, so wären wir im Irrtum, wenn wir sie erhoben meinten von jenen kleinen Unstimmigkeiten, nämlich den nahe zusammen und in Parallelität gerückten beiden „Wir" der ersten Strophe, die bei George die schöne Gebärde des Umfassens haben, und den voneinander entfernten „und" der Mittelstrophe, die bei George ein leises Steigen bewirken, hier dagegen einander nachhinken. Auch sind ja noch andre Fehler entstanden wie der, daß die Entwickelung des Gedichts in der richtigen Strophenfolge bei George von der Bewegung zur Ruhe und das Anschwellen in ihr aufgehoben ist. Sondern was uns warnt, ist die schon erwähnte Ganzheit des Gedichts, die nicht nur Geschlossenheit ist, sondern unerbittliches und unverrückbares Ganz- und Sosein, die unumstößlich gehärtete Einheit des Gefüges. Woher diese, da sie organisch nicht ist, ihren Ursprung nahm, ist vorläufig unerkennbar.

Im Gegenteil, wenn wir das Gedicht weiterhin untersuchen, werden wir nur mehr des Zerfalles finden. Unsere Umschaltungen veränderten nicht das Geringste in der Rhythmik, und wir sehen: bei George giebt es keinen Rhythmus des Gedichts, der nicht zugleich der Rhythmus jeder und schon der ersten Zeile wäre, oder der ersten zwei, wenn in ihnen der Takt wechselt. Es ist ja immer so bei George, wie das Fehlen der Taktzeichen am Zeilenende verbürgt, daß die Form seiner Rhythmik die einer gotischen Parellelität ist; jede Zeile, neben die andern sich legend, läuft gleichmäßig und

einförmig gegen ihr Ende aus. Dort regt sich vielleicht etwas wie Unendlichkeits-Verlangen, als wolle die Melodie überfließen:

Wir laben uns am langen milden leuchten — —
In träumen unsre arme sich verschränken — —

aber um so wuchtiger errichtet werden die Pfeiler des Reims, und das Andringen steht. Die Reime bei George sind langsam sich füllende Schleusen, in deren jeder die immer wieder vorrollende Flutwelle der Rhythmik zum Stehen kommt, so daß die Oberflächen sich ausgleichen. Es ist etwas ganz Andres, wenn wir bei Mörike den leisen Anprall und das Zurückgleiten spüren:

Es graut vom Morgenreif
In Dämmerung das Feld . . .

Solche und gar die lieblichen Geheimnisse taktdurchschwebender Rhythmik wie in Storms Gedicht sind George unbekannt, und es ist ein Wink in diese Region, wenn man bei ihm keine der klassischen Strophen-Figuren findet; was wie attisches Maß bei ihm aussieht, ist, abgesehen vom Trimeterjambus, eigne Erfindung, ist, soweit ich mich erinnere, auch niemals strophisch, sondern nur ein heftiges Taktwechseln von ornamentalisch steigernder, gotischer Bedeutung, etwa so:

Schwüle drückt auf uns im saal von lichtern
Und von rauchenden becken.
Elfenbeinern starren unsre leiber —
In die gluten und schatten . . .

und so weiter in gleichbleibender unerbittlicher Monotonie des Zeilen-Ornaments sich hineinsteigernd in das Gerase des Ausgangs.

Es giebt bei George schlechterdings keinen Unterschied zwischen Rhythmus und Takt; sie sind eins und dasselbe, so sehr daß all seine Gedichte in der mehrstrophigen Figur des gereimten, jambischen Vierzeilers

bei vielfacher „Stimmungs"-Verschiedenheit in ihrer Gleichförmigkeit nur den rhythmischen einen Unterschied wechselnder katalektischer und akatalektischer Endigung haben. Das heißt, daß die Zeilen einzeln auslaufen können wie in dem obigen Gedicht, oder paarig:

Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessen
Der nach den schluchtenrosen kühn gehascht ...

ist gleich:

Nun laß mich rufen über die verschneiten
Gefilde wo du wegzusinken drohst ...

oder:

Die unerreichte flur scheint ihr gewonnen
Sie überfliegt die klüfte mit dem aar ...

Und wie sehr sein Verlangen die genaueste Erfüllung des Taktes ist, zeigt der Umstand, daß er es immer, soweit nur möglich, vermeidet, die leichten Taktteile durch schwere Silben zu belasten; daß wir bei ihm überall eine alexandrinische Akkuratesse im Wechsel von leichten und schweren Silben finden, und völlig ausgeschlossen ein Verschweben von Wortakzent in Versakzent ist, wie bei Annette: „Odér das ewige Licht am Sarkophage" oder gar bei Mörike: „Tochtér des Walds, du liliénverwandte ..." Die vierundzwanzig Gedichte des „Vorspiels" sind allesamt aus einem Gusse; 96 Strophen der gleichen Monotonie zu einer ungeheuren Einheit ergossen.

Und so haben wir abermal: scheinbare Zerlegung des Gedichts in lauter Einzelzeilen und unzerteilbare Einheitlichkeit der Rhythmik. Der laut Lesende spürt es so, daß die Stimme weder am Zeilenende, noch am Strophenende, noch am Gedichtende sich senken läßt, wie wir es gewohnt sind, und daß sie vielmehr, um die Pause zu markieren, etwas angehoben werden muß. Es

erfolgt allemal ein Weiterklingen, ein Hinübersang in die nächste Strophe, die gleichförmig den übernommenen Ton weitersingt, – und wirklich lassen Georges Gedichte sich nicht sprechen, sondern, wenn der Lesende nur über einen Hauch von Hingabe verfügt, so wird er singen. – Gewiß, etwas Ähnliches ist bei Goethes schönsten Liedern der Fall, aber nur bei diesen und nur weil sie auf besondere Weise eine *Melodiosität* gewonnen haben, während Georges Gedichte alle von vornherein auf dem einen, seinem Grundton beruhen, so daß man an einen Orgelpunkt denken könnte, wenn nicht etwas Andres vorgestellt werden müßte, wovon hernach.

Und nun endlich betrachten wir Georges einzelnes Wort und erinnern uns noch eines Gegenbildes:

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen ...

spürend, wie da ein Wort das andre verdrängen will, eines eilfertig dem andern die Bewegung abnimmt und weitergiebt, ein Hand in Hand solchen Verwachsenseins, daß wieder nur organisches Leben vergleichsmöglich scheint; ein Ineinandersein der Worte und Geltung-Erlangen nur durch die Gemeinschaft, da jedes im andern aufhört, individuell zu sein, und das Gedicht zum sozialen Staat wird, eine Wabe, wo jede Wand von den sechsen der Zelle eine Wand einer Nachbarzelle ist. Dagegen sehen wir bei George vielmehr die Worte sich voneinander lösen und einzeln werden, jedes eine Wucht, jedes eine Ganzheit, jedes eine Persönlichkeit, die in sich geschlossen doch nur für die Ganzheit des Gedichtes steht und es in sich erfüllt. Man kann Georges Gedichte, wenn wir wieder von den sonderlich heftig bewegten, in einer Leidenschafts-Hitze ihres Inhalts vorwärtsstürmenden absehen, nicht anders als bis zu

einem gewissen Grade langsam lesen, und wäre es das leichte Lied:

An baches ranft
Die einzigen frühen
Die hasel blühen.
Ein vogel pfeift
In kühler au . . .

Im Gegenteil, je weniger Silben Georges Vers enthält, um so mehr will jede einzeln genommen, will sie rund umfaßt werden und ausgesprochen mit jedem Buchstaben genau; ja rund wie eine Perle. Der Gang des Gedichts: „Wir schreiten . . .“ ist so wie die ersten zwei Worte besagen: ein langsam andächtiges Sichbewegen Schritt vor Schritt, und wie an einem sehr langsam Schreitenden, einem Stechschritt übenden Soldaten, jeder Tritt und jedes Bein einzeln sichtbar wird, so hier jedes Wort. Wir, wenn wir dichten oder schreiben, haben allzeit das Gefüge im Auge, jedes Wort und jede Wendung deutet auf andere, alles lebt durch seine Beziehungen, und Satz oder Strophe sind wie festgeschlungne Ketten oder Girlanden. Bei George hat jedes Wort, ja jede Silbe ihr Einzelsein, ihre Gestalt, ihr Gesicht für sich, und außerdem ist im chronologischen Verlauf von Georges Dichtung die Neigung zum einsilbigen Wort in stetem Wachsen zu beobachten – bis hin zum „Stern des Bundes“, wo Verse, die nur oder fast nur aus Einsilbern bestehen, unzählbar vorkommen. Dabei dürfte Jedem, der von Verstechnik etwas weiß, bekannt sein, daß ein Vers aus nur einsilbigen Worten nahezu unmöglich, nur unter ganz besonderen Bedingungen zu einer ebenso besonderen Wirkung möglich ist. Georges Einsilber-Zeilen jedoch sind von einzigartigem Stolz und ruhiger Schönheit, da jedes Wort wie eine einzeln erscheinende Perle auf-

glänzt und schimmernd liegen bleibt. Erwähnt sei noch, daß nur diese Kunst des einsilbigen Wortes George zu einer wortgetreuen und kein Wort unterschlagenden Übersetzung der Shakespeareschen Sonette befähigte, deren Vers, wie das Englische überhaupt, besonders reich an einsilbigen Wörtern ist. Ein Beispiel für viele:

Sonst sieht die welt klug auf dein klagen hin,
Höhnt dich mit mir wenn ich von hinnen bin.

Und aus dem „Stern des Bundes“:

Schilt nicht dein leid du selber bist das leid ..
Kehr um im bild kehr um im klang!

Oder:

Seitdem ich ganz mich gab hab ich mich ganz.

Und wenn wir Georges Wort doch aufrecht sehen in einer Masse von so eherner Einheit, daß auch keine Vergleiche mit Vernietungen oder Vermauerungen möglich scheinen, so fugenlos sieht die Einheit und so im Widerspruch dazu perlenrund und kugelumgrenzt die Wortlebendigkeit aus: was ist der Ursprung und wie erklärt sich der Widerspruch?

Wenn wir das Bisherige einsammeln, so erkennen wir das Gedicht als einen anorganischen oder mechanisch gebildeten Gegenstand von einer gewissen Rundheit. An ihm scheint alles, selbst die Bewegung der Sprache, leblos zu sein, künstlich, vernunftgezeugt, abstrakt und mechanisch.

Und trotz alledem: giebt es ein menschliches Gebilde, das so voll wäre von Leben? Nein, nicht voll, sondern das so Leben wäre durch und durch, das so wie ein feurig-flüssiges Element sich hineindrängte in unser Dasein, um es anzufüllen mit seinem Leben bis in Haar und Horn unseres Seins, um es zur festesten

höchsten Form von Leben zu erbilden? Befiehlt es uns nicht, das Wesen seiner Völle zu erfassen und zu empfinden bis zum letzten Rand seiner Leiblichkeit im einzelnen Buchstaben, den es uns zwischen die Lippen zu nehmen zwingt wie einen Tautropfen? Strotzt es nicht von Saft, von allen stolzen gesättigten Kräften des Lebens, die hineingetrieben sind in seine Kontur bis nahe ans Sprengen und doch zu unsterblicher Daurbarkeit seiner Schale? Ist es nicht ein vollendeter Körper? Es fängt mit sich, in sich selber an; es hört mit sich, in sich auf. Hinter ihm ist nichts, vor ihm ist nichts, es ist volle Erfüllung, es ist rund. Ist es ein Stern?

Ja, es ist ein Stern. Da es ohne Anfang und ohne Ende ist, da es auch nicht die Rückläufigkeit der Kreisform hat, da es uns keine Seite zuwendet wie irgendein eckiger Körper, da es keine Bewegung auf uns zu nimmt, rundumschlossen ruhend in sich, so ist es eine Sphäre, ein Kosmos, eine Welt. Es ist nicht in Stücke zu zerlegen wie ein Organismus, die nun zu erkennen wären als Hand, Fuß, Haupt, oder als Blatt, Stiel, Blüte; vorzustellen nicht, sondern nur zu denken, ist es das Weltall, das nirgendwo seinen Umfang hat und überall seinen Mittelpunkt; so ist jede Strophe, jede Zeile, jedes Wort in seinem Mittelpunkt und hat rund um sich das Ganze; jedes steht für die Einheit und ist die Einheit: überall Leben, überall nur Kraft. Ja, der Rest organischer Figur, den wir erkannten, die Vorwärtsbewegung der Rhythmik verliert den organischen Augenschein, weil hier kein Rhythmus ist, der vom Anfang zum Ende das Ganze durchliefe und durch den es so würde, wie es ist; sondern auch dieser Rhythmus ist nur ein Kraftfließen, und dieses ist auf jedem seiner Punkte das gleiche, endlos in und aus sich selber verlaufend, alle Gedichte erfüllend, dieweil alle, auch die

unterschiedlichst taktierten in sich den einen haben, ihre Seele, den einen Georgeschen Rhythmus, der also überall ist, kein Gesang, sondern nur ein einziger, unendlicher Ton, der Ton der Kräfte, der Ton der Spannungen, in denen das All sich schwebend erhält. Kein Orgelpunkt, kein für sich Sein, das Melodien umspielen, sondern innen darin in jeder Note und sie erfüllend ist dieses, für das es, wenn man einen Namen verlangt, nur einen giebt: Sphären-Getön.

Versuche zur Vorstellung des Entstehens von solchen Gebilden werden vergebens zufassen. Die Gedichte Georges sind ja nicht eigentlich Welten, sondern sie sind nur kosmische Gebilde, verstofflichte Kräfte der Spannung, der vereinten Anziehung und Wegstrebung. Und wenn auch die Bildung im Einzelnen gedacht werden kann als durch Ballung und Pressung eines glühend sich dehnenden Innern zur erkalteten Rinde der Sprache, so widersteht doch alles Einzelne der Erscheinungen wieder dieser Form eines Weltkörpers, weil in solch einem die Bestandteile ja getrennt voneinander sind, im Innern Gas, weiter Feuer, Stein, Kohle, Metall, Humus, Sand, Wasser, Pflanzen, Tiere, Festländer und Meere. Diese Bildungen aber, wie gesagt, sind durch und durch, nur verstofflichte Kraft in vollkommener Einheit; jedes ein All und Verkörperung des Alls, das der Dichter ist. Überdies: hier ist nach wie vor Sprache, Bild, Vernunft, Gefühl. Es ist aber kein Zustand der Bewußtlosigkeit, keine Trance denkbar, die unter solcher Vermischung von Verstand und Gefühl die Lebens-Kraft so ins Äußerste des Sprachleibes hineintreiben könnte; sondern denkbar ist hier nur wie überall bei George höchste Betätigung des Verstandes. Und wenn wir denn, wie wir wohl müssen, annehmen, daß es in George keinen Unterschied wie bei uns giebt zwischen

Fühlen und Denken; daß er zu fühlen vermag, wie er denkt, und zu denken vermag, wie er fühlt; d. h. daß er nur aus einer einzigen kosmischen Kraft der Spannung besteht, Elektrizität, die sich positiv äußern kann wie negativ, fühlend wie denkend: so können wir uns einbilden, daß er hineingerät in den Zustand des Dichtens als in eine erhöhte Spannkraft, in eine Geladenheit, und daß nun sein Wille den Strom, der überall ist, herausfühlt aus der Sprache, die ja, wie bei jedem Menschen so auch bei ihm, nicht einseitig vor ihm liegt, sondern die der Stoff des Bewußtseins ist, also überall: wo Bewußtsein sich regt, fließt es in Sprache. Je nachdem nun der besondere Zustand seines Lebens-Gefühls ist, ob er Natur fühlt oder Sehnsucht, ob er meint oder sinnt, sich hymnisch erhoben oder von Verzweiflung zerrüttet fühlt, stellen sich ihm die Bilder und Worte dar mit dem besonderen Rhythmus der Lebens-Stunde, in die jetzt der eine Kraftstrom zu immer neuen Entladungen hineingedrängt wird. Wobei es sich denn erweist, daß, so kosmisch sein Wesen ist, sein Wille nur der eines Menschen ist, der die Maße nicht allemal recht zu treffen versteht; ist doch auch unsre Erde rissig, schadhaft und unsicher genug.

Wenn wir Stefan George so sehen, erscheint er uns, so wie früher zwischen Dante und Hofmannsthal, jetzt zwischen Goethe und Hölderlin. — Denn was war Goethe? Goethe war eine Natur. Er empfand sich menschlich als die Verkörperung des Naturganzen, das er in höchster Form darstellte und erfüllte. In ihm war nichts, was nicht in der Natur war, er war aus ihr hervorgegangen, er sublimierte sie, gleichviel nun wie sein Sondersein der erkennenden Vernunft hinzugeraten war. Dies Sondersein begnügte er sich zu leben, nicht seine Herkunft zu erraten; er nahm es als Aufgabe und Auf-

trag der Natur, ihr zur Selbsterkenntnis mit ihm zu dienen. Wie sehr er sich in den Grenzen des Naturseins, also nicht kosmisch, selber empfand, zeigen uns die Strophen im Westöstlichen Diwan, in denen er die Weltwerdung nicht als Zusammenballung des Chaotischen zur Form darstellt, sondern in den Bewegungen des Sichherauslösens und Sichpaarens:

Auf tat sich das Licht: so trennte
Scheu sich Finsternis von ihm,
Und so gleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn . . .
Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört,
Und zu ungemeßnem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.

Und gleichviel, ob er es anders wußte: er empfand diese als seine Bewegung, diese des liebenden sich Suchens und Findens als seine Lebens-Form, die „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Und wie durch die bloße Assonanz statt des Reims, „fliehn" und „ihm", so eilt er stürmischen Fußes durch die Sprache, die ihm nicht Form ist, sondern Natur, und die, was ihr an Fülle und Völle geriet, nicht durch seinen daraufgerichteten Willen, sondern durch die ursprüngliche Naturhaftigkeit seines Wesens gewann.

Und Hölderlin? Hölderlin war eine Seele. Von dem ägyptischen „Ka" heißt es bei Hedwig Fechheimer (in „Die Plastik der Ägypter"): „Das geistige Ich, ein immaterielles Gegenbild der Gestalt, das als ihr Ebenbild mit göttlichen Abzeichen dargestellt wird: der uns noch rätselhafte ‚ka'." Was denn aber kann unsre Seele anders sein, oder wie können wir anders von ihr Vorstellung gewinnen als in einem „immateriellen Gegenbild der Gestalt"? Dessen Verkörperung war Hölderlin, „Eben-

bild mit den göttlichen Abzeichen", ein Ka. Leben für ihn war, nach Wilhelm Michel, eine Form gegen die andringenden Mächte des Chaotischen verteidigen, und zwar mit göttlichem Beistand. Das ist das Leben von unser Aller Seelen, und das verkörperte Hölderlin. Die Seele lebte für ihn nur in der Form, und darum war die durch Gnade der Himmlischen erzeugte Form die höchste seelische: Gesang, Sprache. Für ihn allein war die Sprache nur Form, die er durch höchste Lebendigkeit gestaltete, als Mensch, der er war, so vorwiegend organischer Figur, wie das Gedicht organisch sein kann, einseitig, flutend, Leben aus Leben entwickelnd, aber aufsteigend wie die Pflanze und wie die Seele. Die seine wollte sich nicht allhin ergießen, sondern fest werden in der Gedicht-Gestalt, und nur weil diese so erfüllt ist mit Seele, einem immateriellen, leichterem Stoff als der irdische, deshalb scheinen seine Gebilde uns seelisch emporgetragen, scheinen sie zu schweben, ja endlich sich aufzulösen in lauter Seele. Wenn sie, diese Seele, im Unendlichen, im Äther wohnt und daher kam, muß sie zu ihm zurück; doch hatte das für den Menschen kein romantisches Sichergießenwollen zur Folge. Denn sie wollte ja vielmehr die Form, ihr Sein im Unendlichen war kein Leben, sondern nur Dasein, und beschworen vom göttlichen Zauber zog sie strahlend in ihre wahren Häuser ein. Sprache war Hölderlins Form, und als seine Seele zerfallen sollte, zerfiel erst die Sprache.

Stefan George ist kein Kosmos, sondern ein kosmisches Wesen. Wir können auch sagen, er sei Geist, eine Wesenheit jedenfalls, deren Dasein nicht durch die Naturformen des Sichvereinens, Keimens, Werdens, Wachsens, Sichentwickelns und Sichwandelns bedingt wird, sondern durch allseitig gerichtete Kräfte der Strahlung, des Sichausdehnens und Sichballens, von Druck

und Gegendruck. Das Gedicht entsteht bei Goethe und den naturhaft-romantischen Dichtern, wie eine Knospe sich verhärtet, springt und die Blüte entfaltet; bei Hölderlin finden wir kosmische und organische Kräfte und Formen gleicherweise in Tätigkeit; bei George sind es Spannungen und Entladungen. Die Sprache ist für ihn kein Organ wie für Goethe, keine Form, wie für Hölderlin, sondern Stoff; der Stoff, der für ihn die Fähigkeit besitzt, seine Kraftströme aufzunehmen und dadurch lebendig zu werden. Dabei mußte, was die bewußtlose Kraft nicht von selber leisten kann, die Vernunft übernehmen: die nur strömende zu lenken, zu leiten und zu halten, und dies unter Beistand, besser in einigem Verein mit seiner Sinnlichkeit. Es handelt sich bei ihm also wesentlich nicht um das, was seine Vernunft allerdings besorgt, Erfüllung des Sprachleibs, sondern um ein Sattwerden, Stillwerden, Sicherfüllen des Kraftstroms im Stoff der Sprache. Als Hölderlin irre wurde, zerfiel ihm das Wort keineswegs, sondern die Bindungen der Sprache lösten sich auf, sie gerann, wie Milch gerinnt, in ihren Bestandteilen, den Worten. Ein irrgewordener Goethe wäre innerlich verstummt, – womit für ihn die Unmöglichkeit des Verfalls besagt ist, denn solange der Mensch lebt, arbeitet sein Hirn, denkt, spricht er also, und Goethe konnte nur sterben. Doch ließe ein Versagen der Sprache, ein fortwährendes Vergessen sich allenfalls denken. Georges Geist könnte nur so zerfallen, daß unterm Aufhören seiner Kräfte die Sprache völlig zerblätterte, die Worte sich in Silben, in Buchstaben trennten: der nur durch Druck und Gegendruck zusammenhaltende Kosmos müßte zerstieben.

Georges Dasein kennt keine Entwickelung. Wie wir in jedem seiner Gedichte nichts derart finden können,

so trat er selber in seiner Ganzheit fertig aus der Krise hervor. Die Weltwerdung war vollzogen, er war rundum in sich eingeschlossen; er war Mensch, und als solchem war ihm *Veränderung* durch Jugend und Altern bestimmt; aber die Folge aller Begebnisse konnte nur ein schlichtes Nacheinander sein. Keines konnte durch ihn hindurchgehn, bestimmend, verwandelnd, sondern in seinem Kern prallte es auf das Gesetz. Das war einmal für allemal, unabänderlich, und es allein war bestimmend. Infolgedessen erkennen wir auch in all seinen Büchern den gleichen Menschen, nur heute dämmrig unsichrer, heut jugendlich härter, hitziger, heut männlich gefestigter, steter, sichrer. Noch könnte der Titel des einen Buches „Der siebente Ring" auf ein baumartiges Wachstum im Umsichlegen von Ringen gemeint sein; doch ist damit in die Ringform, in die des Sichausdehnens in die ebene Breite nur etwas gefaßt, was in Wirklichkeit allseitige Umrundung ist. Wie ich schon sagte, steht in Georges erstem Buch (nach der Kindheit der „Fibel") der ganze unwandelbare Mensch George, nur in der ekstatisch steigenden, psalmodierenden Gestalt des Jünglings, da. Im „Algabal" ist die Umrundung vollkommen; das Weltverhältnis des Dichters wird einmalig gültig für seine Lebenszeit dargestellt: er steht da wie ein Götterbild im Zellkern eines Tempels, der wie eine Waldung von konzentrisch ineinander liegenden Säulenkreisen ist. Im „Jahr der Seele" erscheint er rundumschlossen in der Sphäre seines seelischen, fühlsamen Lebens; und hier beginnt, zum Zeichen, daß jeder Gedanke an organisches Leben und Werden fern liege, das seelische Jahr mit dem Herbst: es werden hier keine Wandlungen gemeint, sondern ewiges Dasein; nur für uns wandelt sich die Natur in Blüten und Früchten und scheint zu ruhen im Schnee; in Wirklichkeit hört sie

niemals auf zu sein, die Veränderungen, die sie erleidet, sind belanglos gegen ihre Beständigkeit; so auch die Seele. – Eine gleiche Sphäre rundet um sich der Dichter im „Teppich des Lebens“, seine geistige Welt, den Bau seines am andern unteilhaften, dichterischen Lebens, der im „Vorspiel“ scheinbar die Form eines vielschiffigen Münsters hat, in Wahrheit aber wieder die eines Zentralbaus, da Gedicht um Gedicht, Ring um Ring, nein Scheibe auf Scheibe, einen Querschnitt des Lebens auf den andern legt. „Der siebente Ring“ gestaltet, allhingerichtet wie zuvor, das Verhältnis des Dichters zur Zeit und zur Gesellschaft, nach deren bedeutenden Punkten in den Erscheinungen von: Königtum und Papsttum und Dichtertum, Literatur, Philosophie, Malerei, Sozialismus, Freundschaft und allgemeinen Gesellschafts-Verhältnissen Strahlen gesandt werden. Dementsprechend steht in der Mitte des Werkes nicht der Dichter selbst, sondern – „Maximin“, der vergottete Mensch – der unbekannte Gott, den die Welt nicht sah, aber der alles Sehnen ihrer Wirrnis ist; der in ihrer Mitte geboren wurde, der ungesehen von ihr wegstarb: dessen Bild wird errichtet. Seltsam ist in dieser Vergöttlichung Maximins ein ägyptischer Wesens-Zug zu vermerken, dessen Spur wir an späterer Stelle wiederfinden werden. An sich liegt zuerst der Vergleich mit Dantes Beatrice nahe, die für ihn eine irdisch wesenhafte Erfüllerin seines Glaubens und Stern über seiner Sendung war, wie es Maximin für den Dichter wurde. Bezeichnend ist für unsre Zusammenhänge dabei, daß Maximin sich dem Dichter enthüllte, als der schon alterte. Beatrice, so zeitlos sie war, war zugleich Jugend und Verjüngerin, Spenderin und Erhalterin der Lebenskraft; Maximin ist, geringeren Einflusses, allein Bestätiger des Gesetzes. – Aber in dem Buch „Maximin“ und dem gleichnamigen

Sonderdruck der „Blätter für die Kunst“ sehen wir den verstorbenen Gott-Knaben gefeiert, d. h. bestattet auf ganz ägyptische Weise. Seine balsamierte Leiche wird beigesetzt mit den eigenen Gewändern und Zeugnissen seines Lebens – in der Form des Abdrucks seiner Gedichte –, mit Weihegaben derer, denen er Freund war im Leben, mit seinem „ka“, dem Gegenbild seiner Seele von der Hand des Dichters, schließlich mit seinem Bilde. Daß dieses ein Lichtbild ist, eine Photographie – von der mechanischen Platte aufgefangen nur durch Vermittelung des reinen Lichts –, ist besonders von Gewicht. Denn bei den Ägyptern war die Dauerhaftigkeit der seelischen Form, worin der Tote nun weste, zu erhärten durch eine möglichst getreue Nachahmung seiner Züge im Bilde; wenn nun der Ägypter an die Treue und Geschicklichkeit des Künstlers gebunden war, so hatte die photographische Platte heute den Vorzug vollkommener Naturtreue: ein Maler konnte die Lebens-Wirklichkeit nur stören, indem er von seinem Leben, seiner Eigenart, zu sehn und zu gestalten, hinzutat.

Was endlich im „Stern des Bundes“ der Dichter vornimmt, ist keine Gestaltung mehr, sondern eine Art gleichnishaften Wiederholens. Es läßt sich so vorstellen, als würden aus dem Gewirk des ganzen Lebens-Werkes die bedeutenden Fäden, die für Ursprung und Wesenheit gültigen, strahlenförmig über den Umkreis des Gewebes einzeln weitergesponnen und um eingeschlagene Pflöcke verknüpft; das Ganze so in ihnen unverrückbar verankert. Von jedem, was den Dichter bewegte, wird noch einmal ein Ton aufgenommen, selten im Sang wiederholt, meist gedeutet, erklärt, im verdunkelten Sinnbild mystisch gezeigt, oder es wird darüber gelehrt, gepredigt. So verstandhaft das mitunter geschieht, ist der wesentliche Vorgang doch solcher Art, wie wenn in

Sonne, Mond und Planeten und den Bildern des Wendekreises die Urpunkte gewiesen würden, von denen die Kraftströme zur Erde hinfließen, um sie im Verein mit den aus ihr entgegenkommenden im Schweben und Gang zu erhalten.

Da wir die Beschaffenheit der Entwickelungslosigkeit des Dichters verfolgt haben und eben zu seinem letzten Werke, dem „Stern des Bundes", gelangt sind, sei noch eine Betrachtung der beiden hier eingeflochten. – Lyrisches Wesen, d. h. die Art, inneres Leben in Gedichtformen zum Ausdruck zu bringen, ist auf geheimnisvolle Weise an das Jugendalter des Menschen gebunden. Goethes Ausnahme bestätigt diese Regel durch die Ausnahmehaftigkeit seiner Natur, von der er selbst sagte, daß sie ihn zu immer neuen Pubertäten befähige. Zwar wäre damit nur die Erneuerung der zeugenden Kräfte und des Liebes-Empfindens begründet, doch scheint eben die lyrische Gestaltungs-Kraft schwer erklärlich an sie gebunden. Was aber wäre die? Unmittelbarkeit der Beziehung des Menschen zum Wort, das Stoff und Form allein ist. Während ein geringstes Element von Fabel, von irgendeiner epischen Stofflichkeit augenblicklich primäre Geltung erlangt, und mag die Unbedingtheit, mit der es verlangt, daß die Gestaltung des Ganzen sich zuerst nach ihm richte, noch so unbedeutend vor dem Willen des Bildners erscheinen: ist bei rein lyrischer Formung das Umgekehrte der Fall; was gilt, ist allein die Sprache, die jegliches stoffliche Element in Bild oder Idee trägt, verlebendigt und erhält. Alles übrige dichterische Betreiben wäre also Bilden; dieses allein ist darüber hinaus Schöpfen, Zeugen, Erschaffen, Gestalten, gleichsam aus nichts; Erschaffung des Ebenbildes für den Traum oder die ursprüngliche Idee, für

deren Herkunft sich keine Angabe mehr machen läßt als die allgemeinste: das Leben, die lebendigen Kraftströme. Deren unmittelbare Schöpfermacht im Stoff der Sprache sehen wir allerdings bei allen Dichtern spätestens mit Erfüllung der Männlichkeit versagen, wofern nicht etwa, wie bei C. F. Meyer, unerforschliche Hemmungen im Jugendalter die Ausnahme verspäteter Entfaltung zeitigen; und eine unheimliche Bestätigung erfährt diese Regel durch das frühe Sterben oder geistige Verfallen von gerade einseitig lyrisch wirkenden Poeten. Auch kennen wir niemand, der sich wie Stefan George vollkommen auf Lyrik beschränkt hätte. So muß wohl in eben dieser Beschränkung die lebenerhaltende Kraft gelegen haben; eine Beschränkung, deren Wesen auch wieder nichts war als Ballung auf den einen Kern, der alles Leben ausstrahlte; dessen Kräfte immerdar der pressenden Widerstände bedurften, um nicht zu zerflattern.

Das Leben des Jünglings liegt in der Senkrechten, wie das des Mannes in der Ebene. Auch für den unschöpferischen Menschen der Allgemeinheit zeitigt die Pubertäts-Periode die eigentlich allseitig sein wollende, aber von der einseitigen Naturform in die Senkrechte genötigte Erscheinung des sogenannten Weltschmerzes, in der nur der Himmel über ihm und die Hölle unter ihm, Sterne und Ideale oben, Abgrund, Zynismus und die *illusions perdues* unten ihn hinaufreißen wollen oder hinab aus der bürgerlichen, vorgeschriebenen Bahn in der Fläche; wegreißen wollen zur *Festtäglichkeit* heiliger keuscher Liebe oder abstürzen in die Ohnmacht des Nichtkönnens, der Verzweiflung am jemals Durchdringenkönnen dieses irdischen Wirrsals mit Sinn und Gestalt; und er lebt so den wahrhaft tragischen Zwiespalt zwischen den Möglichkeiten, die das Leben ihm

bietet, und den vorstellbaren seiner phantastischen Seele; zwischen seiner Verknotetheit und aller Offenheit Himmels und der Erde. Der Trieb zum Wandern, dem zu dieser Frist gerade die Einfachsten, keinerlei Spaltungen oder Brechungen in sich Duldenden nachgeben, deutet vorwegnehmend auf die spätere Mannes-Bahn in der Ebene; doch sind Laute und Lied bei der Hand, um den unbesorgten Wandertag festtäglich zu machen. – Sehen wir danach aber den Mann, der sich durch Jünglings-Peinen die Weges-Sicherheit erkämpfte, nun wissend, was er zu ergreifen, was er zu leisten versteht, zu welchen Gestalten er sich hinwagen darf und muß, um – als Bildner – sie mit seinem Leben und Schicksal zu beseelen und zu formen: so erkennen wir hier im allgemeinen Grund die persönliche Wurzel des Jugendgeheimnisses der Lyrik. Das Ich und nur das Ich ist die Welt der Jugend; das kleine Kind weiß nur Ich und was sich darauf bezieht, und noch der Jüngling lebt sein begrenztes Ich, den innerst bewußten Kampf seiner Ich-Strömungen, des Wollens und Versagens. Und das Ich ist die Welt der Lyrik, nur Ich gelangt in ihre Gestalten, innerste Ichheit, die sich mit Welt erfüllt und sie zum Bilde verwandelt, umschafft im Gesang. Erst die Sicherheit des Mannes befähigt ihn, andre Gestalten außerhalb seiner zu erwählen, in denen er sein Leben ausformt, wenn er das ihre figuriert. Er muß sich selber kennen, an irgendeiner Stelle ausgewogen sein, ein Maß gewonnen haben, an dem er Anderes messen kann, – und so sehen wir auch – zwar nicht die Neigung, aber die wirkliche Kraft zu dramatischer wie epischer Erzeugung regelhaft an die Überwindung der Jugendjahre und der Pubertät gebunden.

Aber Georges kosmische Art befähigte ihn zu der Wundererscheinung, die wir bestaunen: nicht allein

sich frisch zu erhalten in der einen Form bis zur Höhe des Mannes-Alters, zu der ackerhaft mächtigen, strotzenden tragenden Breite des „Siebenten Ringes“ und zu dessen zartesten Blüten der Liedhaftigkeit, die so kaum einer Jugend gelangen; sondern als ein Fünfzigjähriger zog er erst die Kraft um sich zusammen und begann ein Strahlen zu versenden, das uns blendet und den Atem versetzt.

Es sind im „Stern des Bundes“ nun selber die alten Naturmakel des Menschen gleichsam milde geworden; sie erschrecken, sie verletzen uns nicht mehr, sondern sie nötigen uns leise das frohe Lächeln innigen Verstehens ab:

Nun probt nach sinn- und klangnetz zum Gestirnt
Das größre wunderwerk der endlichkeit.

Ach, wer müßte da nicht lächeln über das erschütternde Geheimnis einer Unwandelbarkeit, die uralt erscheint wie die Mutter Erde. Um aber die Art all der ganz reinen Gebilde in diesem Buche zu beschreiben, müßte man die nötigen Worte unserer Alltags-Sprache erst reinigen können von Gebrauch und Mißbrauch zu derjenigen Untadelhaftigkeit und Völle, die ihnen nur die Magie der Dichtung einverleiben kann; damit man auch verstehe, was es heißt: daß hier Gold liegt, das reine körnige Gold in eitel klaren Perlen, ausgeläutert von einer Alchemie der Seele, die unser ewiges Rätsel ist. Und die uns hier anblickt, diese Seele, mit dem weißen Sternen-Auge aus Urgeheimnis, ist die jahrtausendalte unseres Volks, die heraufstieg in das Auge des Greises und zu seinem Mund, wo sie Gold wurde. Dies ist nun tönendes Wesen. Nicht mehr Sang, nicht mehr Melodie, nicht mehr Folge und Bewegung; nur ein stehend schwingender Hall, ein Ton in Fittichen, der schwebend steht, dieweil wir vorüberziehn. Die

Sphäre tönt aus sich, tönt den einen Ton ihres Jubels ihrer Kräfte, die ihr das All entziehen will, die aber sie an sich hält, und so erhält sie sich, so lebt sie, so tönt sie zugleich, und Leben und Tönen sind eins. O mein Volk, hier ist Wein! Hier die Milde des fließenden Goldes, hier sind sie, die unerfaßlichen Beeren-Trauben, nicht Natursaft enthaltend, sondern das schon Lautere, das uns beseelt, und doch ganz Beere, ganz das Goldblut der Erde, durch das der Sonnentraum zog.

Es ist aber nur dem Reinen gegeben, die Reinheit zu erschaun, und du wirst viel von dir erst ablegen müssen, bis der vollkommene Strahl dich ungebrochen erreicht. Vielleicht müßtest du lesen, einmal und viele Male und immer wieder lesen, bis alles erst Ungewohnte dir zur Gewohnheit wird und diese erste Schale zerblättert. Und dann müßtest du einen Festtag in dir machen und deine Glieder und deine Gestalt vergessen, und nicht mehr denken, daß du liesest, sondern nur deine Seele durch die Augen herauslassen und sie empfangen lassen mit Demut, was ihr geboten wird. Sie darf auch kein Einzelnes mehr wollen, sie muß sich versenken in die ganze Fülle, nun hier, nun dort, und wo sie es siebenmal umsonst versuchte, da wirds ihr gelingen, da hat sie den Eingang, und sie wird innen sein, wenn sie weiß: „Seitdem ich ganz mich gab, hab ich mich ganz.“ Aber für sich darf sie nichts verlangen, d. h. keine ihrer Gestalten mehr, sondern nur Wesen, nur lebendige Seele. Denn sie findet hier keine Gedichte mehr, kaum einen Gesang, kaum ein Lied, das für sich gelten dürfte, also für dich. Hier ist nur Innen, Gestaltungen wohl, aber ihr Sinn ist Lehre, Erklärung, Anrufung des Gottes, Gebet, immer wieder Gebet, Weissagung, Rätsel. Georges Dichten war immer Beten, war immer Gerichtet-Sein auf den Lebens-Quell, das „Mysterium der auf ein Ziel

gerichteten Seele". Und so ist hier nur mehr das hymnische Schwingen aus sich selbst, das die Seele des Betens ist. Die Seele will sich in Gott verwandeln, und dies ist die eine Sehnsucht und auch immer wieder die Erfüllung des Unwandelbaren, Dessen, der unsre Reisen und Wandelfahrten nicht kennt. Sich ausstrahlen nach allen Seiten, das ist das Leben der Seele, und ihre Erfüllung diese, daß sie alle Strahlen langsam ihre Richtung umkehren fühlt: sie strahlen nicht mehr hinaus, sie strahlen hinein, und wie sie erzitternd in dem goldnen Hereinschwellen steht und sich füllt, da erhebt sich in ihrem Kerne ein strahlengebildetes, ein Bild der Erde, ein erstes Wort; und ein zweites quillt, ein drittes, und da ist nun wieder die Erde, der alte Rasen, der Sonnenschein, das ewige Grün und die unsterbliche Luft voll Gedanken. Das war die Wandlung: All zog wieder ein in die Gestalt, und die ewige Jugend leuchtet.

Ich muß es mir schmerzlich versagen, meinen Worten eine Bürgschaft aus dem Buche zu geben. Indem ich es aufschlage, wölkt mir der Dunst unsers Alltags entgegen, und alles Gold blinkt fern aus nebliger Trübe. Setzte ich eins seiner Gebilde in die Umgebung dieser Blätter, so würde die Woge über ihm zusammenschlagen, und nichts als ein Gedicht bliebe stehn. Es ist das höchste Gleichnis erlaubt, daß die Gottheit nur im Heiligtume sich in die Gestalt verwandelt, und daß keine als die gereinigte Lippe davon genießen darf. Man nehme hieraus, so viel man will, oder so wenig man will; es wird immer genug sein, um verständlich zu machen, wie ich es meine.

„Die Vollkommenheit ist ohne Klage." Aber schickt es sich auch, zu klagen, daß dieses keine Gedichte sind, Gestalten, wie wir sie lieben, keine freie Fahrer in Schwingen über unseren Buchten, sondern Kristalle, unauflöslich eingebettet in den Marmor des ganzen

Werks? Denn nur wenige sind das nicht. Wären dies auch Gedichte, so könnte nur ein Gott sie gemacht haben, und nur ein Gott ertragen, sie zu hören. Dies ist nun, wie es ist. Das Menschliche hat seine ewige Grenze; segne uns Der, dem es glückte, den Gott in sie herüberzuziehn, da wir doch niemals in seine Reinheit hinübergelangen.

Zum dritten Mal in den Grenzen dieses Buches empfinde ich eine Nötigung, auf den Umstand der Vielheit, der Verflochtenheit und der mehrfachen Unkenntlichkeit unserer Wesens-Kräfte hinzuweisen. Was die neuere Psychologie und psychiatrische Kunst uns gelehrt haben, ist doch eigentlich nichts als die Erkenntnis der unübersteiglichen Scheidewand, die sich zwischen uns und unserm Bewußtsein erhebt; dazu ein besseres Wissen von den Dingen, die jenseits von ihr liegen, aber ohne den Schlüssel zu dem Labyrinth von Gängen in der Scheidewand, durch die sie sich in unsern Tag herein bewegen; und vor allem noch dies, daß wir eben den Eingang eines neuen, unermeßlichen Gebietes von Unwissenheit betreten haben. Nur um so vielspältiger und verwirrender steht wieder vor uns der Mensch in seiner Ganzheit; denn gewiß, wir kennen die Seele ein wenig besser „als vor einem Jahr"; und was gewinnen wir an Nutzen daraus für den Menschen? Es ist, wie jener Dichter sagt:

Aber wir sollen nur
tiefer und wunderbarer
glauben an das, was war,
und lächeln, – ein wenig klarer
als vor einem Jahr.

Tiefer und wunderbarer glauben an das, was ist, an die Unerforschlichkeit der lebendigen Einheit. Die haben

wir nun in Ober- und Unterschichten zerlegt und wenig mehr damit gewonnen als für die Betätigung unsers Erkenntnis-Wollens einige Erleichterungen. Denn nun, was frommt es uns etwa, von einem Menschen, der sich in voller Aufrichtigkeit seines Bewußtseins für den Aufrichtigsten hält, zu wissen, daß sein Wesen durchsetzt ist mit Lüge; daß sein oberer Wille ihm nur mit diesem und jenem Wünschen und Meinen Vorspiegelungen macht für ganz andere Wünsche und Meinungen seines unteren; daß er nur das Unkenntliche seiner Unterwelt biegt und wendet für seine Zwecke? Nach welcher Hälfte seiner Ganzheit sollen wir uns richten, um ihn für einen Betrüger zu halten oder für einen Wahrhaftigen? Wir können uns innerlich in Bezug auf ihn etwas anders und gefestigter einstellen, aber doch müssen wir das von ihm nehmen, was sein oberer Wille uns bietet, – und wie steht es dann mit der Liebe? Sollen wir das Untre verachten und das Obere ehren? Können wir Trennungen vornehmen, müssen wir uns nicht allemal die Einheit gefallen lassen? Was hilft uns zuletzt unser Wissen, da immerdar der Eine es ist, der das Wissen vom Anderen hat? Und wie unterscheiden wir auch die Augenblicke, wo das Untre im Menschen uns mit oberer Aufrichtigkeit belügt, von denen, die er gewiß haben wird, wo Untres und Obres übereinstimmen? Steht aber nicht dieser Mensch überall und in uns selber vor uns, die wir Alle uns selber belügen, wir wären so oder so, indem wir die unterirdischen Dinge in uns, die wir verkennen, auslegen nach unserm Glauben? Die wir zu binden glauben, aber die vielmehr uns binden?

Schwerlich finden wir irgendwo einen Menschen wieder, der so wie Stefan George in einer Helle seines Bewußtseins lebt; der so wie er die verzweigten und unermeßbaren Kräfte seines Wesens überwachte und

nötigte, in Klarheit seinem bewußten Wollen zu dienen; der sich überhaupt bei jeder Art Unternehmen und Tun seiner bewußt wäre, worauf es ankomme und mit welchen Mitteln vorzugehen sei. Und doch, wenn wir die Fäden in die Tiefe verfolgten, so glaubten wir Kraft-Ströme zu erkennen, die wohl als solche dem Menschen bekannt sind, aber nicht in ihrer geheimnisbleibenden Eigentümlichkeit. Über was jedoch wir uns klar werden möchten, das ist der ganze Mensch; nicht sein Wesen allein und die Art, wie es ihn zu sein und zu scheinen bestimmt, auch nicht sein Bewußtsein allein, wie es das Wesen lenkt oder in sich bestimmt wird von ihm; sondern die Gesamtheit und Einheit, das ganze erhabene Labyrinth von Strömungen, Widerströmen und Leitungen. – Daß wir den wollen, den ganzen Menschen, dessen erinnern wir uns nun, da wir weiter gehen, einen Blick in die dunkleren Räume zu senken: nicht, daß wir nun sagten: da ists! – denn da ist es nicht –, sondern nur, damit wir es sehen, aber hindurch gesehen durch die zarte Schale des verhüllend Darüberliegenden. Wir wollen versuchen, das Ganze zu betrachten, wie wenn uns der Anatom zerlegt und erwiesen hätte in einer Hand jedes Ding, Knochengerüst und die Muskulatur, Fett und Sehnen, die Gänge des Bluts und der Nerven und die Schächte der Atmung in der umhüllenden Haut. Nun aber, nun heben wir die schöne Lebens-Hand, die wir lieben, gegen das Licht; nun sehen wir all, was wir innen wissen und außen gewahren, das große ganze Wunder der Menschen-Hand im rosigen und goldenen Leuchtfeuer des Lebens, wie es da spielt im Gelenke-Vergnügen, wie es da knospet in Blumen der Knöchel und Spitzen der Finger, wie da Boten auf Boten des Lebens durch Schleier der Wände jagen, der Wagen des großen

Königs die hallenden Gänge durchrollt, und wie jetzt nur das ganze Gebäude des Daseins glühend ist in jeder Narbe von einer adligen Seele, zärtlich gebunden in ihr Glück.

Die drei Erscheinungen, die uns die Beziehung des Mannes George zur äußeren Welt versinnbildlichen, sind etwas unsichtiger Art, so daß sie uns karyatidenhaft vorstehend zur Erkenntnis des Baus nur wenig dienen können. In den Gedichten des „Siebenten Ringes" sehen wir ihn „abgestiegen von seinem hohen hause" in dem engeren Bezirk von Staat und Gesellschaft. Von denen hatte er sich bis dahin so sehr abgewandt, wie es im Vermögen des Menschen liegen kann, der danach strebt. Daß selber der in noch so hohem Maße sich Abschließende, der ganz in die innere Welt Eingekehrte, abhängig bleibt von der äußern, erhellten etwa die Verse im „Vorspiel":

Einst werden sie in deinen schluchten spüren
Was noch darin von deiner stimme dröhne.
Ist dies der ort von klagen tränen schwüren!
O kleine tiefe! . . .

Es sind leider im Ganzen Strophen von der bei George ja nicht ganz seltenen Art, bei deren Verfertigung sein guter Geist abwesend war, weshalb sie hier nicht zu stehen brauchen. Schon die eine Strophe erhellt das Durcheinander von Stolz, der vollkommen sich verhüllen, und von Hoffart, die sich doch dartun möchte in der dicken Bildunsichtigkeit: Wenn eine Stimme verstummt ist, kann sie in keinen Schluchten mehr dröhnen; aber da gleich darauf die Sichtbarkeit von Klagen und Schwüren erscheint, dann wieder Tiefe, als sollten Tränen und Seufzer die ausgewaschen haben, so wird klar, daß die Landschaft nur Allegorie ist für Gedicht;

im folgenden wird die Verwirrung noch trüber. Während er sich im übrigen „Vorspiel“, entsprechend den Maßen dieses Münsters des inneren Lebens, nach außen völlig unteilhaft oder verständnislos zeigt, „wegessicher nicht weiß von scham von reue oder fluch“:

Und bei den taten denen weder lohn
Noch buße – die du strahlend rühmst vor freien
Und die nach volkes wahn zum himmel schreien
Da zuckte ich nur lächelnd . . .

nimmt er in den „Zeitgedichten“ und „Tafeln“ des „Siebenten Ringes“ Teil immerhin, allerdings und naturgemäß als Pilger aus dem andern Land, als Inhaber des wahren Wissens um den Wert der Dinge, der wahren Maße seiner *Festtäglichkeit*, als Richter. Hier dürfte denn auch jedes Urteil zu Recht gefällt sein, und wenn man die ganze Art richterlicher Betrachtung der alltäglichen Satzungen und Betriebe versammelt findet in die königliche Verächtlichkeit der Strophe:

Wer kann dies wirrsal sehn mit andern sinnen –
Getrab der vielen räder füße hufe –
Als jener kaiser der zehntausend spinnen
Zusammen bringen ließ in einer kufe . . .

so erweist sich wahre Teilnahme in dem Schmerz des auf dieses folgenden Epigramms:

Ihr hoch und nieder rennt dem götzen nach
Der flitter hohle flache und gemeine
Aus eurem pfunde münzt. Mein volk ich weine
Wenn sich das sühnt mit armut not und schmach.

Und wir entsinnen uns nicht, das „Mein Volk“ aus anderem Fürstenmunde je so echten vollen Goldtones im Bewußtsein der Würde gehört zu haben.

Daß hier wie überall seine volle Sicherheit im Besitze der Einen Wahrheit den Purpur des Hochmuts um sich nimmt, wenn er als Einzelner der Masse gegenübertritt,

ist so vollkommen natürlich, daß es uns freuen könnte, den Fremdling auch eins unsrer Kleider nicht verschmähen zu sehn; befremden oder trübe stimmen muß allerdings eine unvornehme Art der Hoffart, und wenn es denn in dem Gedicht „die Kindheit des Helden“ heißt:

Zieht er siegend durch die länder . .
Zitternd wanken sie durch gleißen
Seiner waffen beuten pfänder
Sinken nieder ungeheißen –

Stirn und bart bestreut mit ruß –
Vor den blicken die versengen ·
Flehn um gnade den gestrengen ·
Lecken ihm den staub vom fuß –

so muß etwas in uns wohl erschaudern. Die Betrachtung solcherlei Male suchen wir nicht auf, doch läßt sie sich bei George eben deshalb nicht vermeiden, weil sie nicht wie die Muttermale in der Haut eines organisch gewachsenen Wesens sind, für die es nicht verantwortlich zu machen ist, sondern weil auch diese Punkte in seiner kosmischen Beschaffenheit Mittelpunkte sind wie alle andren, herausgetrieben mit der Ganzheit und die Ganzheit enthaltend. Bei George läßt sich einmal nichts unterschlagen, und unterschlüge der Anbeter dies, so dürfte ihm der Verurteiler mit vollem Recht das übrige Ganze unterschlagen. Immerhin jedoch sind die Äußerungen des Hochmuts, die sich in seinen Büchern finden, wo sie rein sind – und ich wüßte mich außer der obigen keiner unreinen zu entsinnen – verhältnismäßig unwichtig in unserm Zusammenhange, der auf Erkenntnis der Wirkung von Georges Beziehungen zur äußeren Welt bedacht zu sein hat, weil es sich da um Nutzen oder Schaden handelt, die allein aus Wirkungen meßbar sind. Allerdings ließen als „un-

rein“ sich auch die mancherlei Äußerungen des Schwelgens in fremder oder eigener Knechtung empfinden; aber es ist wohl nicht anders, als daß eine Wollust der *Gewalt*, die sich sinnlich-seelisch ausgiebt, für denjenigen nötig ist, der die Sprache zwingen muß wie George; so nötig wie für den Zeugenden die Wollust der Umarmung. Hochmut ist aber an sich etwas Unwichtiges, weil es Hochmuts-Art ist, lieber selber zu leiden, als leiden zu machen; weil seine Äußerungen, wo sie doch verletzen, unter den tausend kleinen Stichen des Lebens die am leichtesten verschmerzbaren sind; weil man übrigens um ihn herumgehen kann; und weil schließlich Verachtung der Masse, wie dahier, noch niemals die Liebe des Einzelnen ausschloß. – Wenn dann auch von den Nahen, liebend Verbundenen, den Jüngern gesagt wird:

Und die verehrend an mein knie getastet
Und die ich lenke mit dem fingerzeig
Und deren haupt an meiner brust gerastet?
„Die jünger lieben doch sind schwach und feig.“

So ring ich bis ans end allein? so weil ich
Niemals versöhnt im arm der treue? sprich!
„Du machst daß ich vor mitleid zittre · freilich
Ist keiner der dir bleibt · nur du und ich . . .

so muß ja auch wohl der stumpfe Sinn das Unmißverständliche zunächst vermerken, daß die Hochmuts-Geste hier im Gefolge der Leidens-Gestalt erscheint, deren Verlassenheit zu gestalten war. Wer sich trotzdem daran stößt und nachweist, daß, wie ein jedes bei George, so auch dies seinen Sinn in sich selbst habe, der wolle doch folgendes nachdenken:

Dem zwischen seinesgleichen lebenden, seine Umwelt nur in dieser oder jener Erscheinung überragenden Menschen fällt es leicht, ebenso gegen ihre Äußerungen der

Erhebung, Verherrlichung, Verhimmelung im inneren Bewußtsein seines wahren Maßes gleichgültig zu sein, wie der Hochmuts-Anwandlungen sich zu entschlagen im inneren Bewußtsein der Schwächen, die ihn zu seinesgleichen erniedrigen. Aber George hat nicht nur nicht seinesgleichen, sondern es gehört auch zu seinem Wesen ursprünglich und unabänderlich, darum zu wissen. Und zwar dies erstlich, weil es die Herrschaft seines Bewußtseins verlangt, jede Eigenschaft, die ihm innewohnt, auch zu leben, – während jeder Andre an sich unterdrücken oder verleugnen kann, was innere Schicklichkeit oder äußeres Sichziemen ihm vorschreibt; und sodann, weil ihm diese ungeteilte Ganzheit seines Wesens Aufgabe ist, die er zu leben hat. Als Erbauer einer großartigen Welt der Wahrhaftigkeit sieht er die unsrige als entwertet; da ist ihm gleichzeitige Doppelfolge dieses Loses – unendliche Vereinsamung und das Nichtverstehenkönnen der Andern. Die aber sind geheimnisvoll in seiner Menschlichkeit aneinander gebunden, also daß das Empfinden des Einen nicht zu Tage tritt ohne Gefolgschaft des Andern, wie die obigen Strophen dartaten: der Schmerz des Vereinsamten überschattet den Richter, und der Hochmut wird zur Waffe des Vervehmten. Nun, Hochmut! O wie wohl täte das dem Kleinlichen, wenn er in solche Narbe des Erzbildes den Finger bohren könnte, um den Inhalt stückweis herauszubröckeln. Aber seht an: das Erz braucht andre Gewalten, um sich zu sprengen; dies sind die Risse und Brüche nicht, die seine Lauterkeit verdarben, und was hier sich mit Hoffart vermeldet, das ist nur der Saft der Menschlichkeit, der nötig war, dieses Metall und dieses Bild in die Form zu gießen.

Hochmut endlich wäre Georges Naturschatten der Demut vor dem eignen Herrn und Lenker seiner Lose,

in dessen Panzer er sich nicht kleidete, ohne zuvor die eigne Haut, damit er ganz rein sei, vom Leibe zu reißen. Es ließe sich jeder Äußerung der Mengen-Verachtung – und andre finden sich nicht bei ihm – eine und mehr Stellen solcher Art entgegensetzen, wie sie durch eine aus dem „Stern des Bundes“ von besonderer Innigkeit und Süße hier vertreten sein möge:

All die jugend floß dir wie ein tanz
Ein berauschtes spiel von horn und flöte?
„Herr so lockt ich deine sonnensöhne.
Menschlich glück verschwor ich um dein lied
Fügte mich der not des wandertumes
Forschte bis ich dich in ihnen fände . .
Tag und nacht hab ich nur dies getan
Seit ich eignen lebens mich entsinne:
Dich gesucht auf weg und steg.“

Eine Schönheit an einem Menschen vermag ein Gebrest so wenig zu tilgen wie eine Guttat eine geschehene böse. Der Mensch hat die Gestalt der Wage, und so wiegt diese Stelle im „Stern des Bundes“ die andre im „Siebenten Ringe“ auf.

Auch die Lichter und Schatten, die aus der Architektur des inneren Lebens im „Vorspiel“ in das äußere fallen, können uns nicht helfen, die Lage zu ermitteln, die der Bau in oder über unserer Landschaft hat, noch die Gesetzlichkeit, die beide miteinander verbindet. Wenden wir uns füglich zum „Algabal“.

Was uns die Gestalt des in vollendeter Abgeschiedenheit nur sich selbst lebenden, mit kaum andern Dingen als der Übersteigerung von Erfindungen der unbegrenzten Prunksucht beschäftigten Kaisers offenbart, das ist erstlich die Maßlosigkeit des Schöpferverlangens, das den noch jugendlichen Dichter verheert. Wenn ich nun

an das erinnern darf, was ich an früherer Stelle dieses Buches über unsre Fähigkeit und Nötigung des unser Wesen Ergänzens durch die Kräfte der Phantasie deutlich zu machen versuchte, so gewahren wir hier den Dichter in dem gleichen Zwiespalt, der hier mehr, dort minder tief unser Aller Leben zerreißt: ausgeliefert einem Drange zu weitester und üppigster Lebens-Entfaltung, doch gebunden zu sein an eine einzige Richtung und Bahn zur Erfüllung; oder gar mit solch einem gefährlich lodernden Drange nach äußerem Leben, beschränkt zu sein durch Schicksal oder Anlage in die Sphäre des Innern. Bei dem Menschen, der Künstler ist, sehen wir den Zwiespalt allemal dann am größten, wenn eine unglückliche Ursprünglichkeit seiner Natur ihn verhindert, von den beiden Wirklichkeiten, die er vor sich zu sehen glaubt, die echte, allein die Wahrheit des wahren Lebens bietende auszumachen. Denn Wirklichkeit, glühende, sinnliche Wirklichkeit ist immerdar sein Streben; es gäbe sonst keine Form, weil es keine Sehnsucht gäbe, das innere Leben in die sinnliche Bildgestalt zu ergießen und es in ihr zeugungskräftig und fruchtbar zu fühlen. So staunen wir in Richard Wagners eignem Bekenntnis die verwerfliche Art des Künstlers an, der die Form im Augenblicke zerscherben ließe, wenn ihm das Leben einen gültigen Ersatz für sie böte; dem sie ein taubes Notbehelf also nur seines Ergänzungs-Verlangens war. Wem der Traum nichts weiter als Traum ist, der ergänzt sich durch Träume nur unvollkommen, und die Wendung vom *Surrogatwert* der Kunst ist nicht umsonst geprägt und von Vielen für gute Münze gehalten worden. – Dann Balzac, ein Mensch, für den es zwischen Leben und Kunst keinen Unterschied gab; dem, wenn er arbeitete, die Form alles war, die ihn aber nur höchst beglückte, wenn er sie un-

aufhörlich durchsetzen konnte mit „40000 Franken Rente“; der sich nur in die Wirbel des Lebens warf, wo Ruhm und Gold sich als Strömungen vermengten; der seine Romanfiguren durch unerhörte Erfindungen, die ihm im Leben mißlangen, sich die Reichtümer und Kostbarkeiten verschaffen ließ, die er in Wirklichkeit umsonst zu erlangen suchte, da er jeden Nu poetischer Untätigkeit bis zum Sprengen füllte mit Geschäften, ob er auch sein Leben lang nicht hinaus gedieh über die Übung der „Kunst seine Schulden zu bezahlen“. – Und noch gewahren wir in Thomas Manns „Tonio Kröger“ den „in die Literatur verirrten Bürger“, den Schriftsteller, der alles hingäbe für einen Augenblick des Untertauchens in der Flut des ruhmlosen Lebens, der in Nutz und Genuß frohen Bürgerlichkeit; und der, wenn er sich bescheidet, es weniger aus Einsicht tut in den Vorzug künstlerischer Lebens-Erfüllung und innerer Wirklichkeit, als aus der erkannten Unfähigkeit seiner zarten Natur zur schönen Derbheit des Lebens.

Ein Ausgleich kann nur zu Stande kommen, wo Wirklichkeit der Kunst und Wirklichkeit des Lebens für den natürlichen Willen des Menschen eines sind. Der Mensch braucht nicht aufhören zu leben, aber die Lebendigkeit, die er außerhalb seiner sucht, sei die gleiche wesentliche, seelische, in der er selber lebt; wie das Leben es giebt und es fordert, aber nur der Seele zu dienen, nur sie zu nähren, zu entfalten, zu erfüllen. Da ist die Liebe zu den Guten umher und die Liebe zu den Gestalten der Phantasie ganz die gleiche: *eine* Liebe ist es, die doch beide erschafft und belebt; und nur der Unterschied bleibt, daß eine Rinde der Unerreichbarkeit uns von der nahesten Seele an unserer Seite trennt, eine Rinde zudem, die im geliebten Menschen wie im geliebten Ich durchsetzt ist mit Unzulänglichkeit,

während im Gedicht sich jedes Sehnen nach Ganzheit, Untadeligkeit, Lauterkeit der Ideengestaltung sich erfüllen läßt, – wie Gottfried Keller es in seiner lieblich skurrilen Art ausdrückt:

Und die lieblichste der Dichtersünden
Laß nicht büßen mich, der sie gepflegt:
Süße Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittre Erde sie nicht hegt.

Denn um uns wirklich ergänzen zu können, fehlt uns die Vorstellung der Vollkommenheit; und wie wir sie nur immer als ein Besseres, Höheres träumen können als das uns Gegönnte, so ist auch unser schönstes Ergänzen nur immer ein Höherklimmen zum Idealen oder „zum Abgrund der Betrachtung steigen" nach C. F. Meyers Wink:

Wir wollen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück, noch Ruhm, nein größern Schmerz
betrachten.

Die Verse wären das Motto zu Georges „Algabal"; sie deuten über Prunksucht und Taten-Wahnsinn den eigentlichen Sinn des Gedichts, den in ihm selber etwa die Verse zum Ausdruck bringen:

Es ziemt nicht in irdischer klage zu wanken
Uns die das los für den purpur gebar.

Der verlangende Trieb, durchsetzt mit den allzunatürlichen Wünschen der Jugend nach Größe, Taten, Ruhm, Eroberungen, Schätzen und aller Zauberhaftigkeit morgenländischer romantischer Phantasie, ist aus der tiefen Not irdischer Vervehmung die Begierde nach leibhaftigem Genuß einer unerhörten und erhabensten Einsamkeit. Der Dichter, bürgerlicher Geburt und Verhaftung, bewußt seiner göttlich bedingten Einzigkeit und vielleicht auch eines Zeichens dafür, das man in den Versen im „Stern des Bundes" erraten mag:

. . . In schreckensfernen die der sinn nie mißt
Mit dir entsproß dem gleichen königstamm:

er läßt sich in urtümlicher, eingeborener Kaiserwürde wiedergeboren werden in Algabal und zu dem vollen Gefühl, die Vereinsamung ertragen zu können, in ihre Rüstung gekleidet, unangreifbar mit dem Schicksal zu ringen um seinen Segen, das ist um die Kraft, es zu lieben und sein Gesetz zu erfüllen. Erleichterung und Stärkung zugleich sind die Ziele des Dichters. – Und wenn ihrerseits seine Übersucht nach Prächten und Schwelgerei im Erfinden unerhörter Räume und Gärten ihre Übersteigerung entlädt in ein letztes Grübeln nach der Überblume, der unauffindbaren, der „dunklen großen schwarzen blume“: so löst sich die Maßlosigkeit schon wieder in Dunst auf, und das Begehren ist seiner satt. Es erscheint denn auch bei George nicht wieder, so wie jede Lebens-Erscheinung einmalig bei ihm ist.

Darum ist die Versinnbildlichung des Weltverhältnisses in der Dichtung weitaus wichtiger für sie selbst als für uns. Und hier sehen wir den Dichter wieder nahe bei Dante stehen. Wie bei der Erläuterung jener Zusammenhänge von mir zu zeigen versucht wurde, nahm bei jedem der Beiden die Krise den gleichen Verlauf zur Schöpfung einer inneren Welt, was die Erledigung und Entwertung der äußeren in sich schloß. Deren Gesetzlichkeit wurde für nichtig befunden, sie war gerichtet, und für den Theologen des Trecentos, der in der Gottheit den obersten Richter, im Menschen den auf Anbruch des Gerichtstages wartenden Sünder für wahr hielt, war richterliche Ausgestaltung seines Weltenbaus die natürliche Folge.

Anders bei George. An dieser Stelle traten die kosmischen Kräfte, die wir in ihm als waltend erkannten, in die Sphäre seines Bewußtseins ein und forderten von

ihm die Bildung eines Lebens-Gesetzes nach ihrem Vorbild; und das hieß: die Begründung eines hierarchischen Herrschertums. Wir finden ein solches nirgend im Abendland, auch in Hellas nicht ausgebildet und müssen uns bei der Dämmerhaftigkeit der urkretischen Überlieferungen zu dem sonst auch kosmischen Einflüssen mehr als andre unterliegenden Volk der alten Ägypter wenden, – indem wir vorwegnehmen, daß die Beziehungen zu Hellas und Rom George natürlich verhinderten, einen Träger seiner Ideen-Welt anderswo zu suchen als dort. Allerdings war der Kaiser in Rom auch Gott wie in Ägypten, aber – und dies bedeutet nun in der erwählten Figur des Römers eine Verfälschung des kosmisch-herrscherlichen Gedankens: die römische Kaiser-Art hat über sich niemand. Der Wille des Kaisers ist der letzte, er ist Gott. In Ägypten jedoch, bei einem Volk, dessen Religion in jedem Zuge die Fähigkeiten so feiner Unterscheidungen erweist, wie sonst bei keinem Volk, das wir kennen: in Ägypten war der Pharao Gott und war es auch nicht; er stellte die Gottheit dar, er war ihr Sinnbild, aber sie wurde auch außerhalb seiner, an sich seiend vorgestellt, und mit dieser für sich seienden Gottheit war der Herrscher verbunden durch seine Eigenschaft als Priester. So war die kosmische Verbundenheit figuriert: die Erde versammelt sich und blickt auf zum Herrscher Sonne; so blickt die Sonne mit den Völkern ihres Systems auf zu der höheren Sonne, die ihr Herrscher ist. Man sieht aber, was aus einer Wesens-Veranlagung wird, wenn sie die Grenzen unsers Bewußtseins betritt. Denn die Kräfte, die das All erhalten, sind in Druck und Gegendruck polare, gegenseitige, keine andern als die der Natur. Aber der Mensch, mit der Natur enge verbunden, entnahm ihr mit seiner Vernunft als Lebens-

Gesetz das natürliche der Paarung, d. h. der Gegenseitigkeit, Fruchtbarkeit, Liebe. Und so sehr der Einzelne wissen mag, daß er als solcher nur einen der Pole enthält, daß er einseitig ist, nur aus sich heraus lieben kann und lieben soll, ohne Bedacht auf Erwiderung und Vergeltung: ebensosehr bleiben Ursprung und Ziel des Gesetzes Polarität und Fruchtbarkeit. So gestaltet sich diese Gesetzlichkeit im Menschen unmittelbar zum *Ethos*. Alles, was wir ethisch nennen, geht auf die Natur-Regelung zurück, wie das Moralische auf den Verstand: all unser Ethos fängt an und hört auf mit Liebe. Wir haben, wie wir selber die Natur sublimieren in unsrer erkennenden Vernunft, das Naturgesetz der Paarung sublimiert in der höchsten Forderung unseres Ethos: nicht nur das auf uns Zustrebende, sondern auch das von uns Wegstrebende zu lieben; zu lieben allein: weil es Liebe gilt, -- ein an sich wieder nur höchst vernünftiger Schluß; denn da der Einzelne, beschlossen in sich, darauf angewiesen ist, von sich weg zu lieben, zu betätigen, was in ihm ist: was kann er anders tun, als nur lieben? Er kann keine Liebe erzwingen, die nicht von sich aus entgegenstrebte, und was ihm bleibt, ist die reinste Entsagung von der Sonderheit zum Allgemeinen: alles zu lieben, was ist, unterschiedslos, weil Liebe in allem ist, gleichviel welche Richtung, an ihm vorüber, die Vielheit nimmt. Dies ist Ethos, unser abendländisches, dem Plato in der Tat schon überaus nahe war, während die chinesische Menschennatur, vom gleichen Ursprunge her einen andern Weg verfolgend, zur entgegengesetzten Lehre im Tao gelangte.

Im Gegensatz aber zu diesem sind wir vom Wissen um die kosmischen Gesetze äonenlang getrennt, da wir eingeschlossen wurden in die vom atavistischen Menschen allein empfundenen Gewalten der Nähe, Kräfte

der Natur. Erst langsam durch späten Jahrtausende-Gang wurden uns die kosmischen Kraftverhältnisse dämmrig, wurde die Wirkung von Mond und Gestirnen erkannt, später noch erst die Gestalt der Erde und ihr Schwebendsein im Netz aller Sphären an der Hand der Sonne. Zwar versuchte die Sternlehre von Anfang an, diese Kräfte hineinzubeziehn in das menschliche Ethos, doch bewirkte wohl dessen schon lange fest gewordene Geschlossenheit, daß die wenigen Einzelnen ihre Weisheit als Magie, als Zauber für sich behalten mußten, ausgenommen im unchristlichen Morgenland. Wir sehn es heut an George, daß er dem eigenen kosmischen Dasein nichts entnehmen konnte als eine *Ordnung*, eine verstandhafte Anerkennung und Übertragung von Bestehendem auf Bestehendes, seiner Natur entsprechend ohne Entwicklung, ohne Gegenseitigkeit, ohne Werden, ohne Fruchtbarkeit, ja ohne Liebe. Und so wurde der, von der Satzung des Verstandes, der äußeren Lebens-Führung im wechselseitigen Nutzen, der bürgerlichen Alltags-Welt sich Ausschließende hier ganz wie sie. Denn:

Ordnung von Bestehendem, Einführung von Zuständen und Grenzfesten in ein für unwandelbar gehaltenes, nur in sich fluktuierendes Dasein ist *Moral*. Wir erkennen es in dem, beim religiösen Empfinden des Rationalisten von 1700 vorwaltenden Verhältnis des Menschen zur Gottheit von Vaterschaft und Sohnschaft. Für Christus selber war Gott der all-liebende Vater und Erzeuger, wir als seine Geschöpfe waren seine Kinder. Indem die Vernunfts-Religion dies ausgestaltete, verlor sich das wichtige Element der Sohnes-Liebe, oder es verdünnte sich zu einer pflichtmäßigen Gegenliebe, d. h. einer aus keinem eignen Besitz von Liebe quellenden Regung, da die ganze Liebe der Vater für sich hatte und

er den Kindern nur als Verpflichtung die Gabe verlieh, ihm dankbar zu sein, seine Vatergüte zu empfinden und insofern eine Art Liebe zu fühlen. Der Sohn, mit einem Wort, bei erloschner wahrer Polarität, war Untertan, Gehorcher, Fürchter, abhängig durch und durch von der absoluten Herrscherlichkeit des evangelischen Oberhauptes, das allein die Macht hatte zu binden und zu lösen, wie der Bürger-Vater sie über die Familie hat, der Landes-Vater über die Landes-Kinder. Die Gegenseitigkeit, wie gesagt, war aus dem Verhältnis dahin; Willkürlichkeit und Freiwilligkeit auf der einen stand Ausgeliefertsein auf der andern Seite gegenüber; der Nachsicht und dem Wohlwollen des alles wissenden und allein wollenden Vaters, Landes-Vaters, Gottvaters hatte der Sohn nichts entgegenzusetzen als den Glauben, die Einfügung in den unerkennbaren Willen. Denn die Hoheit war Inhaber und Austeiler beider Kräfte: sie lenkte die guten und verhängte die bösen; die Erbsünde lag vor allem, von Gott beschlossen und eingepflanzt. Alles was von ihm zu erreichen war, das war Stärkung zu einem möglichst hohen Grad von Überwindung, aber nicht Aufhebung des tollen Verhängnisses.

Der hierarchische Pharao, der Priester-König nun zwar wendet sich in Demut zur Sonne; das Volk wendet sich in Demut zum Herrn; aber er wendet sich nicht zum Volk. So tut er allerdings eins: die Wünsche des Volks an die Gottheit weiterzugeben, zu vermitteln; in wie geringem Maß aber Liebe hierbei wirkt, werden wir später noch sehn. - Der König wendet sich vom Volk weder ab noch ihm zu; wenn er es bedenkt, so ist der letzte Grund seines Denkens der, daß es dem Volk immer und nur gut geht: weil es ihn hat; für ihn zu sterben, ist noch Glück; für ihn willentlich zu sterben, das höchste Glück. Denn der Herr ist das Volk; er ist

kein Stück von ihm, kein Einzelner gegenüber einer Vielzahl von Einzelnen, sondern er ist der Verkörperer der Gesamtheit. Er ist die Mitte; ohne ihn fiele die Masse sinnlos auseinander; Mitte zu sein, ist seine einzige Eigenschaft, und somit, da er die Ordnung verkörpert, giebt er dem Ganzen überhaupt Sinn. Und somit weiter empfängt alles den Sinn von ihm; wer für ihn stirbt, der stirbt für den Sinn, und sein Tod hat Sinn, und wenn er willentlich ist, höchsten Sinn. Es stirbt ja so auch keiner in sich selbst; denn wieder ist der Herr als Mitte auch überall: wo sein Bildnis verehrt wird, ist er, wo sein Name fällt, da ist er, wo sein Name das letzte Wort eines Sterbenden ist, da stirbt er in ihm, – und so ist der Ring allerdings wundervoll geschlossen, das Königtum hebt sich in sich auf: das Volk ist ebenso der König. Im Algabal steht für alles Obige die Stelle:

ICH bin als einer so wie sie als viele.
Ich tue was das leben mit mir tut
Und träf ich sie mit ruten bis aufs blut:
Sie haben korn und haben fechterspiele.

Das heißt einmal: Das Volk kann, was es durch ihn leidet, auf seinesgleichen weiterwälzen, Andere leiden lassen; da er keinen seinesgleichen, keine Kaiser neben sich hat, bleibt sein Leiden unablegbar in ihm beschlossen, und die niedere Menge zu peitschen, wäre schlechter Ersatz. – Und andermals: Der Herrscher ist der einzige Wille der sonst Willenlosen; was er will, will das Volk, was er für sich allein will, will mit ihm das Volk; er kann nur recht wollen, denn allemal will das Ganze in ihm.

Nun wäre gegen alles das nicht das geringste einzuwenden, wenn dabei allzeit zwei Punkte gewahrt blieben. Der eine, daß nämlich diese Sache in der Tat nur gut sein kann, wenn der König ein vollkommen oder auch nur möglichst guter Mensch ist, sei hier nur genannt;

er wird an späterer Stelle wieder erreicht werden. – Der andre Punkt wäre die Wahrung der Hierarchie, der Abhängigkeit des Herrschers von Gott, der des Volkes Gott ist und nicht seiner, aber den er vermittelt. Dann blieben auch Leistung und Gegenleistung so gewahrt wie im Leben sonst, wo mir der eine Feind meine Schuld vergiebt, und ich dem andern die seine, wobei nur das Hin und Wider aufgelöst ist in die Rückläufigkeit der Kreisbahn. Aber Georges Algabal ist nun kein Hierarch; von Priestertum ist im Buch keine Andeutung zu finden; der Kaiser ist darin selber Gott, und wie sehr er selber als solchen sich weiß, zeigen die Verse:

Der schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet
Erhabene neuheit ihn manchmal erfreut ·
Wo außer dem seinen kein wille schaltet
Und wo er dem licht und dem wetter gebeut.

Es ist damit aber noch immer nicht gesagt, daß George sich selber zu jener Frist nicht als Seher und Priester gesehn habe, sondern nur, daß er sich mit dieser Dichtung den erhabensten Traum von Macht, Absondrung und Einsamkeit träumen wollte. Und so müßte das Ganze, nur nach seinen eigenen Maßen gemessen, fehlerlos sein, und es ist das auch – ausgenommen eine einzige Stelle; da kommt denn, wie mich dünkt, der Fehler zum Vorschein, der Fehler im derzeitigen Wesen des Autors, nicht des Gedichts, der wie ein Skorpion hervorzuckt und den Dichter selbst in die Ferse sticht. Es ist die Schlußstrophe der großen Anrede des Kaisers an seine Mutter, die ihm den Bruder „entfremden" will – eine gedankliche Anrede übrigens –, und sie lautet:

Hernieder steig ich eine marmortreppe ·
Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht ·
Dort sickert meines teuren bruders blut ·
Ich raffe leise nur die purpurschleppe.

Der Fehler ist vielleicht nicht dem ersten Blick kenntlich. Daß das Blut des Bruders unnachsichtig vergossen wird, wenn es nötig scheint, ist nur kaiserlich; daß die Majestät unberührt über das Blut wegschreitet, ist es ebenfalls; daß aber der Kaiser im einen Nu Beides vereinen will, die höchste Kälte der Hoheit und die Liebe des „teuren bruders", das ist so falsch, daß es beißt; da schrillt für mich aus der jugendlichen Dichtung der Mißlaut eines Sprunges, wie ich ihn nirgend gellender hörte. Das ist weder mehr kaiserlich, noch mehr menschlich; das ist, d. h. es wäre, wenn man es sich wirklich vorstellte, unnatürlich, unmenschlich; so ist es freilich nur ein Mißgriff, eine der Stellen, wo dem Dichter die Maßlosigkeit überschnappte; er dachte die Unerbittlichkeit der Majestät zu vereinen mit menschlicher Rührung. Wäre das unmöglich? Nein, aber auf diese Weise ja!

Jemand, der George herabsetzen wollte, fragte mich, ob ich ihm zwischen Christus und George den Unterschied sagen könnte. Ich konnte das nicht, und so wurde ich belehrt, daß Christus zum Menschen sage: Folge mir nach! dabei mit der einen Hand auf seine Brust deutend, mit der andern gegen Himmel. Etwas Gleiches tue auch George, nur daß er mit der andern Hand ebenfalls auf sich selbst weise. – Dies ist allerdings ganz falsch. Denn George, Seher und Priesterfürst seines seelischen Reiches und des Herrn, dem es ursprünglich zugehört, deutet unablässig auf diesen; und wenn man ihm vorhalten wollte, daß außer ihm Niemand von diesem Himmels-König etwas wisse oder gesehn habe, so verhielt sich das ja wohl mit Christo nicht anders. – Der muß auch George sehr schlecht gelesen haben, der in ihm eine Art Granit-Sphinx des Hochmuts und der Mystischkeit

sähe; einen Einzigen, dessengleichen es vor ihm – seinem eigenen Urteil nach – nicht gegeben habe und nach ihm nicht geben würde, – wie es Christus nach allem, was wir von ihm wissen, von sich für wahr hielt. Im Gegenteil finden wir bei George nicht wenige Äußerungen einer vielmehr johanneischen Selbst-Vorstellung, für die hier der Vierzeiler aus den „Tafeln" des „Siebenten Ringes" eintreten möge:

Der mehr denn fürst sich sondernd herrischen
blickes traf
Die brüder und ihr werk verwies zum kot –
Wer bist du Fremder? „Ich bin nur demütiger
sklav
Des der da kommen wird im morgenrot."

Und ebenso zahllos sind in seinem Werk die Bekenntnisse der innigsten Demut vor der Verleiblichung der Gottheit, die er auf dieser Erde erkennen und begrüßen durfte, wie die der innigsten Liebe zu seinem Volke. Freilich wird nichts leichter verkannt als Äußerungen des Verurteilens, indem sie auf das Ganze bezogen werden anstatt auf den einzelnen Makel; und freilich war George allezeit ein Verächter der Rotten, der Rotten-Programme und Rotten-Statuten; und in so klare weite Milde der erst jugendlich harte, umnebelte Blick sich dem Alternden dehnte, ging sein Urteil im Anerkennen und Verwerfen niemals in die Maße der Allgemeinheit ein, die Maße von Stunden und Tagen sind, während er von den seinen zu sagen hat:

Ich sah die nun jahrtausendalten augen
Der könige aus stein von unsern träumen
Von unsern tränen schwer . . sie wie wir wußten:
Mit wüsten wechseln gärten · frost mit glut ·
Nacht kommt für helle – buße für das glück.
Und schlingt das dunkel uns und unsre trauer:

Eins das von je war (keiner kennt es) währet
Und blum und jugend lacht und sang erklingt.

Die Unwandelbarkeit des Edlen, Großen, Tüchtigen und des Reinen, Zarten, Einfältigen, die alterslose Beständigkeit giebt seinem Auge das Maß für Wechsel und Unbestand, während die Welt höchsten Falles sich in der Umkehrung übt. Überhaupt – da wir einmal zuwege sind, Georges Gegensätzlichkeit zur Umwelt zu erörtern, so wäre es der größte Irrtum, ihn von irgendeinem Menschen seiner Zeit in den *Substanzen* seiner Neigungen und Abneigungen unterschieden zu meinen; was ihn in der Tat unterscheidet, sind zwei allerdings höchst wichtige Punkte. Der eine erscheint in der außerordentlichen und, wie man wohl sagen darf, einmaligen Kraft und Tiefe, der ursprünglichen, durch keine drüberliegenden Verwachsungen gebrochenen *Lebendigkeit* seines Wesens, die in die allgemein menschlichen Leitungen seines Liebens, Hassens, Haderns, Meinens und Handelns einen Druck und ein Feuer hineinbläst, daß aus den Mündungen allerdings gewaltigere Erscheinungen hervorschlagen als bei aller Welt sonst. Auch darf, wer im Besitz solcher Mächte ist, seine Stimme wohl für Jahrhundert-Stimme ausgeben

. . . für zehntausend münder
Hält einer nur das maß. In jeder ewe
Ist nur ein gott und einer nur sein künder.

(NB. „ewe", ein Nachweis, den wir Rudolf Borchardt verdanken, steht nicht für Ewigkeit, sondern, nach dem holländischen „eeuw" gebildet, für Jahrhundert. Wenn es dabei Georges, durch seinen Drang nach nur zweisilbigen Worten verstärkte Absicht war, das „Jahrhundert" durch „ewe" imaginär über seine Grenzen hinaus zu dehnen, es zu verewigen, so ist es freilich

schade für uns, daß die „ewe“ uns unverständlicher bleiben muß als „denkbeeld“.)

Der andere Punkt des Unterschiedenseins zeigt sich darin, daß eine jede Entfaltung von Wesen und Willen bei George sinnvoll ist in dem allumfassenden Sinn seines Schicksals. Alle Welt sonst läßt sich bestimmen von den Dingen; all ihr Tun und Lassen ist nicht Freiwilligkeit und Ursprünglichkeit, sondern Gebundenheit, Erwiderung, Nötigung, Forderung der Zustände. Diese alle sind bei George hinwegzudenken; sein Leben ist von innen bis ins kleinste bestimmt durch das Gesetz; es ist eine einzige Bahn, in der er sich bewegt. Aber auch, wenn wir die Sonnen-Zugewandtheit und Erd-Abgewandtheit uns noch so unweigerlich denken in seinem Wesens-Kern: da er als Mensch unter Menschen lebt, so ist sie nicht vorzustellen als eine Felsen-Starre, sondern allein als Bestimmung und Richtweisung seiner Beziehungen. Er liebt, fühlt, leidet wie Alle: nur hinter all dem steht immer der eine Sinn, der es innen lenkt. Und wenn wir zu bemerken haben, daß George, seiner außergewöhnlichen Natur gemäß, im Wandel seiner Tage sich vom weiblichen Element in der weiblichen Gestalt mit der Konstanz ihrer Forderungen zurückzog, um so viel, wie er davon bedurfte, in der männlichen Form zu suchen: so stimmt auch das natürlichen Einklangs hinein in die männliche Geistigkeit seines Wesens, die allein geistige Zeugung und Befruchtung, d. i. Bildung, verlangt.

Und dennoch habe ich alles Letzte auf diesen Seiten nicht aufgezählt, ohne das fremde Klirren zu vernehmen, das jedes dieser Dinge wie an einer Kette verbunden erscheinen läßt mit einem Dinge ganz anderer Art, und der Leser konnte es am Ton hören, der durch die Darstellung mit dem leisen Laut der Verteidigung oder der

Abwehr vernehmlich wurde. Es ist eine Unstimmigkeit da, und wir haben sie, deren Wesen in der Tat nicht gering, sondern von verheerender Wirkung ist, abzuleiten; diesmal jedoch nicht aus dem Bezirk des Georgeschen Werkes selbst, sondern aus seinem Weichbild.

Christus, um dies unumstößliche Gegenbild wieder aufzurichten, deutet auf eine höhere Welt über dieser; aber die Stätte, wo er sie dem Menschen weist, ist dessen eigene Brust. Christus sagt nicht: mein Tempel ist, sondern: in euch, sagt er, müßt ihr ihn erbauen. Christus deutet in keine Ferne und Höhe, sondern Christus ist es eigentlich, der mit jeder Hand auf ein Inneres deutet; auf das des Menschen, der in sich den Weg zum Ewigen suche, und sein eignes, das Weg-Weiser und Weg-Bahner sei, Führer auf dem tiefen, seligen Rückzug ins Reich der Kindheit und der Armut. Derlei tut George nun nicht. Nicht nur, daß er den Tempelbau seiner einzigen Wahrheit außerhalb aller Wege der Alltags-Welt zeigt: er fügt auch hinzu, daß jede Aussicht, jemals hineinzugelangen, vergebens ist. Alles, was Möglichkeit und was also Forderung ist, das ist Anerkennung und Gehorsam, blindes wie stummes Fürwahrhalten. Selber die Einsichtsvollen und Dienstbereiten, die Eingeweihten, die Jünger gelangen zu keiner höheren Stufe oder engerer Nähe als Hüterschaft des Vorhofs. Keiner gelangt weiter als bis zu ihm, dem Priester, der den Gläubigen kräftigt durch Speisung mit einigem Wissen -- d. h. bis zu solcher Tiefe der Geheimnisse, wie er für erlaubt hält. „So gieb noch dies“ heißt es in einer Anrufung im „Stern des Bundes“,

Daß ich die würde deiner segnung wahre
Und in der freunde lob der jünger preis
Von den verschwiegnen liedern nichts verlaute

Und in des schwarms getriebe und gemurre
Dein heiliges geheimnis treu behüte.

Über der Verstocktheit der Menge, der einmal nicht zu helfen ist, erscheint er insofern als der quasi autochthone Hochpriester *κατ' ἐξοχήν*, Inhaber der Mysterien wie in Rom, in Eleusis, in Saïs. Alles, was atavistisch in George ist, sehen wir hier wieder am Tageslicht, und er wäre der Zauberer, der Medizinmann und Wettermacher des Südsee-Archipels, wenn er in Wahrheit sein priesterliches Amt nicht nur als Verweser hätte, wenn er nur sich selber darin diente; wenn ihm Demut fehlte und die unendliche Dienstfertigkeit und Liebe zum göttlichen Wesen; und wenn in seiner Erscheinung etwas von jener Art bleibt, so ist es im Wesen tausendmal mehr als bei einem Gemeinde-Dechant, der innerhalb der Schranken seine mystischen Kännlein putzt, während die Menge außerhalb ihre Brust schlägt. — Nein, keine Liebe zur Gottheit kann weder lautrer noch demutvoller als diese hier sein. Und die Liebe zu den Menschen?

George liebt den Menschen. Soweit nur sein Wille in Frage kommt — und der, nach gewöhnlichem Menschenmaß, käme allein und jedenfalls an erster Stelle in Frage: liebt er alles und jedes, liebt er am Weg jedes Kind, das Volk, dem er entsproß, den Freund, dem er Teilnahme schenkt, die Frau, die ihn an sich zieht; er liebt die Wolke und den Stern, das Tal und den Fluß, die Lerche und die Anemone; er liebt die Spinne im Winkel, sage ich, so sehr bin ich seiner Liebe gewiß. Nun, aber wie liebt er sie alle? Er liebt sie alle von sich aus. Wenn George nicht eben George wäre, so hieße das weiter nichts als: wie alle Welt. Alle Welt liebt von sich aus für sich; alle Welt ist myriadenmal hochmütiger, gedankenloser, gefühlsärmer, hartherziger,

eigensüchtiger, blinder, störrischer als er. Aber er ist, Lob den Göttern, nicht alle Welt. Trotzdem: das „von sich aus“ bliebe bestehn.

Wir haben Georges Gottheit zu erkennen aus seinen Offenbarungen durch ihn, ihren Verkünder, den Aushändiger ihrer Vorschrift, ihrer Satzung. Fragen wir uns nun, wie diese sein müsse, um wahrlich liebevoll zu sein, so müssen wir erst zu wissen sehn, was uns Liebe ist. Was ist sie?

Liebe ist Verstehn. Lauterkeit der Liebe liebt die Dinge um ihrer selbst willen: weil Liebe in ihnen ist. Sie muß nicht lieben, sie darf. Sie ist zugleich Sehnsucht, denn sie liebt alles, was sie weder ist, noch hat; denn sie ahnt in allem eine tiefere Liebe; denn sie ist selber die Liebe nicht, sondern von allem Meer der Liebe nur ein Atom, und in den andern Atomen, die sie liebt, liebt sie nicht diese selber, sondern das Meer der Liebe. Aus Sehnsucht und aus Verstehnwollen ist Liebe Sichbemühn um das Sosein der Dinge, um das ganze Erfühlen des Eigenseins, seiner Ordnung und Unordnung, seines Wollens und Nichtkönnens, seines Leidens. Auch diese Liebe hat ihr Gesetz, ihr Wissen um Einen Weg, um das: Eins ist not! Aber sie nennt es nicht im Vorübergehn ihrem gewußten Ziele zu, sondern sie hilft es suchen. Sie ist unaufhörlich tief zugewandt, und so befindet sie sich überall unter ihresgleichen, denn sie hält sich nich für gesondert oder gehoben durch ihr Geheimnis, sondern für verpflichtet, es zu leben, und das ist wieder: verstehend zu sein. – Hier giebt es keine Masse, noch Mehrzahl; vor der Liebe giebt es nur Einzelne, und es braucht für den täglichen Menschen nur einen Einzigen zu geben. – Was aber heißt: jemand verstehn? Es heißt, ihn nicht zu sehen, als das, was er ist, sondern als das, was er war und sein wird; was er aus sich heraus war,

wurde, jetzt ist und aus sich heraus werden kann. Wer das nicht tut, der wird, wenn er nun zu beeinflussen, zu bilden versucht, nicht ein natürliches Wachstum fördern wollen, sondern ein starr Scheinendes prägen. Uns erscheint hier bedeutsam Goethes Wort von der „geprägten Form, die lebend sich entwickelt" in wundervoller Verknüpfung des organischen Lebens und Sichwandelns mit der Unwandelbarkeit, dem Sichgleichbleiben im Kern aller Natur. Geprägt heißt vorbestimmt; es giebt Ursprung und Grenze an, die keinem zu überschreiten ist, und lebendig sich entwickelnd prägt die Form ihr Ursprüngliches zur Erfüllung und zur Bestimmung aus. Sie tut dies aus sich heraus, doch kann sie ja Einflüsse aufnehmen, und sie muß es als Gemeinschafts-Wesen, das sie ist, und „was man ist, das blieb man andern schuldig"; aber nur diejenigen Einflüsse kann sie verarbeiten, die ihrer Prägung genehm sind. Sie kann fremde Formen annehmen, indem sie hineinwächst, sie in ihr Leben verwandelt, und dann hören sie auf, fremd zu sein. — Aber George?

Die „Blätter für die Kunst" liegen in Georges Weichbild, gehören aber deshalb nicht minder zu seinem Werk, da in ihnen seine Gesetzlichkeit sich ausbreitet, fortwirkt, weiter Leben zeugt (oder erstickt), jedenfalls formendes Dasein hat. Das Gesetz wirkt sich mittelbar aus in der Lehre, unmittelbar wie Georges Botschafter in den „Blättern" es ausdrückt: „Neuer bildungsgrad (kultur) entsteht indem ein oder mehrere urgeister ihren lebensrhythmus offenbaren, der zuerst von der gemeinde dann von einer größeren volksschicht angenommen wird. Der urgeist wirkt nicht durch seine lehre sondern durch seinen rhythmus: die lehre machen die jünger." Auch ist Georges Wille in folgender Umschränkung zu erfassen: „Langsam sehen wir aus kleinem kreise sich in unsern

deutschen mittelpunkten entwickeln was wir seit jahren nur in den nachbarländern bemerken konnten: jenseits einer bloßen zusammenrottung von berufsklassen zu berufs- und unterhaltungszwecken eine geistige und künstlerische gesellschaft die sich verbunden fühlt durch ganz bestimmte ablehnungen und bejahungen: durch ein besonderes lebensgefühl."

Das wäre es also: Hinausflutung aus dem Behälter des ursprünglichen Lebens-Rhythmus in die Allgemeinheit. Dabei soll keine Rede sein von Beeinflussung, denn der Rhythmus kann nur durch sich selber wirken, und der Apostel kann ihn höchstens erklären; ausgeschlossen sind Verstehen und Heranbildung, weil sie unnötig sind: wie Terz und Quinte zur Prime stimmen, weil ihre Tonhöhen die entsprechenden Schwingungsziffern haben, so kann den Ur-Rhythmus nur auffangen, wessen Saiten dazu gestimmt sind. Gleichviel also, ob persönliche oder bewußte, willentliche Zugeneigtheit oder Abgeneigtheit des Urgeistes vorliegt: die Forderung für den Anhänger ist wieder nur: Sicheinfügen, ergebenes Lauschen, Gehorsam, – oder nicht? Keineswegs, denn es handelt sich allein um Auffangen des Rhythmus oder Einstimmen in ihn; jemand kann ihn haben oder nicht haben; nur im ersten Fall erhält er Zutritt zur Gemeinschaft, aber auch nur im ersten Fall kann er sie wollen. So herrscht in der Tat volle Freiheit und Ordnung. Rhythmus ist Leben, also ein Tieferes als Liebe; was wir Liebe nennen, ist erst unsre Ausdeutung, unser Nutzen recht eigentlich, den wir für unsre Paarigkeit und Gemeinschaft aus dem Lebens-Strome gewinnen: das Meer atmet in seinem großen Takt, und uns ist es Ebbe und Flut. – So kann denn auch in jenen Rhythmus des Urgeistes Liebe eintreten, und sie tut es auch, da der Jünger liebt, und der Meister liebt und die Gott-

heit: ein Rhythmus, sie drei durchflutend, schließt sie in den Ring. Damit entsteht im Wesen selbsttätig und wird von der Persönlichkeit als Wille gefordert: Ganzheit. Wer es im Wesen empfindet, wer mit Absicht es will, schmelze sich ein; er entscheide sich im Nu, er ergieße sich mit seinem ganzen Lebens-Stoff in die Form, glühe sich aus und erstarre.

Und da stehen sie nun vor uns Alle, da starren die entsetzlich Entseelten uns an, alle die Schemen, Larven und Fratzen, die Puppen, Hohlspiegelbilder und Pfefferkuchenmänner Georgeschen Wesens in den „Blättern für die Kunst". Eine so schauderhafte Blutlosigkeit und Gespensterhaftigkeit tappt um sich her, daß uns kalt wird vor Lemuren-Nähe mitten im warmen Tage. Kann auch ein Wachsfigurenkabinett wetteifern mit dem, was hier Blut sein will und wahrlich ganz das ist, was George selbst leider nicht in den Adern Deren fand, denen:

> Gleich feig und feil statt Gottes rotem blut
> Des götzen eiter in den adern rinnt.

Noch immer stehen wir fassungslos vor diesem Ereignis. Was ist hier vor sich gegangen? Welcher Antichrist konnte dem Seher so die Sinne verblenden, daß er hier Ding um Ding nahm, „das wie gold ist aus lehm"? Seite um Seite umschlagend in den öffentlichen Auswahlausgaben der „Blätter" glauben wir, uns in einem Siechenhause zu befinden, in dem eine Anatomie ihre spiritualisierten Fötusse, und ein Wöchnerinnenheim ihre Früh- und Mißgeburten ausgesetzt hat. Hier ein Pathos, das hustet vor Hohlbrüstigkeit, hier der speichelleckende Lakai, hier der pfeifende Laut ungeborener Lungen und ein einziges Stelzen, Sichverrenken, Sichblähen und Verkrampfen nach der Georgeschen Geste. So ward dies aus dem Rhythmus des Urgeists?

Diese erstarrten Marionetten hängen an den Fäden, die sie ihm ohne sein Wissen um alle Gelenke geknüpft haben, und wie er sich bewegt, so zucken sie; das ist ihre Beseelung mit Urgeist. Die nichts als die Regel beweisenden und o wie kärglichen Ausnahmen ungerechnet, steht hier Attrappe neben Attrappe: diese Starrheit ursprünglicher Papphaftigkeit ward aus der Stete von Georges Sphärenton. Was sich von eigenem Leben noch hineinverkrümmt und verkohlt zeigt, das sitzt in der Form wie das Binsenskelett, das der atavistische Mensch in den Ton seiner Urnen knetete, damit er halte, und das im Töpferfeuer verbrannte. Und was hilft es, von einer schwer knarrenden Stimme unsre Erkenntnisse vom Wesen der Hierarchie bestätigt zu erhalten, wenn wir versehentlich lesen: „Die schöpfung einer welt ist die bildwerdung des blutes durch den geist. Die Herrschaft aber ist jene macht · welche ihr licht aus der lebendigen mitte schleudert · unbekümmert um ein anderes urteil als das ihres innersten Gottes mit dem werk das gesetz aufrichtet · und in dem sie damit den gliedern und gewalten ihre art aufdrückt · das gepräge des Geistigen Reiches für den kreislauf ihrer zeit bestimmt.“ Jawohl schleuderte die Mitte ihre Strahlen zwischen die Sphären, aber was nahe herumstand, waren nur Hohlspiegel; und wem etwas aufgedrückt wurde, das war kein lebendiges Glied und keine Gewalt, und was herauskam, war Münze für Wuchs, starre Figur für lebendige Form, Grimasse für Lächeln, Pose für Pathos und so fort.

Was aber geht uns schließlich der Jahrmarkt an sich an, was die Wirkung Georges außerhalb seiner, da wir die gespenstische auf ihn selber sehn müssen; da wir uns verhüllen müssen und uns abwenden, wenn er uns vorüberzieht in himmelzugewandtem Stolz seiner Majestät hinter sich den Schwanz der Lemuren.

Wir tasten in Fassungslosigkeit und Ratlosigkeit vor dem Anblick solcher Gebrochenheit nach Gründen herum, um doch zu verstehn, was unabänderlich ist. Wir erkennen in solcher Auswirkung die kosmische Bedingtheit des Dichters, den Ur-Rhythmus, der in sich keine Entwickelung kennt, sie also auch in Andern nicht hervorrufen, sondern nur zum Stehen bringen kann. Denn es ist ein Irrtum des Lehrers Georgeschen Wesens, daß der Rhythmus eines Urgeistes von Mehreren, einer Gemeinschaft gar „angenommen" werden könnte. Da müßten sie alle Urgeister sein, aber – o Gott – sie sind es nicht. Für uns aber tritt die Logik pur und schmerzlich zu Tage, daß vom Kosmos zum Menschen nur ein Weg durch die Natur ist, und daß wir den in Allem erkennen, was in Georges Gedicht Natur ist, in der sinnlichen Bildgestalt und unsrer menschlichen Sprache; und daß durch diese hindurchgeleitet der Ur-Rhythmus zu uns gelangt und von uns nicht angenommen wird, sondern in uns erweckt, was in verschütteten Tiefen vom Ur noch in uns lebendig ist. – Wir erkennen auch den Herrscher, den es nicht kümmern kann, ob die Holzpappe seines Hofstaates sich biegt oder zerbricht, denn an ihr ist alles wertlos, außer was er an Wert ihr verlieh. Und wenn wir noch immer die Verblendung nicht begreifen, welche die Hohlheit und Leere dieser vergoldeten Schattenwelt übersieht, so müssen wir uns wohl begnügen, zu glauben, daß Licht den Schatten nicht sehn kann: denn auch der Schatten ist seine Wirkung und ist nur Ausgespartes: was gilt, ist allein das Licht. Er ist so voll seines Seins, daß er am Leblosen nur die Spur seines Goldes erkennt, und so meint er, es lebe. Wäre aber das wirkliche Klarheit? Niemals, sondern was hier ist, ist Blindheit. George lebt in dem Wahn, die Grundfesten seiner Welt un-

mittelbar in einem festen Bezirk verankert zu haben. Sie wurde verankert, aber nicht unmittelbar und nicht da, wo er es wähnt; und auch wenn wir den „geist der heiligen jugend unsres volkes“ umschlingen wollen, so dürfen wir ihn hinter keiner dieser Larven suchen, sondern müssen uns zu der Urne beugen, wo die Sterblichkeit Otto Brauns oder Norbert Hellingraths zu frühe für uns in Asche zerschmolz.

Möge aber dies richtig verstanden, d. h. möge auseinandergehalten werden die Wirkung von Georges bewußtem Willen und die seines Wesens. Der Segens-Reichtum von diesem ist unübersehbar und nicht zu beschreiben. Generationen heranwachsender Deutscher brauchten zu ihrem Werden ihn als Weiser, Förderer, Führer. Sein Werk, sein Wesen, nur der Glaube an sein unendliches Dasein befeuerte die sinkenden Kräfte, führte die irrenden, festigte die sich verlierenden. Aber wir sehen ihn, der vor tausenden von Augen sternenklar aufging, blind in einem furchtbaren Wahn seines Willens. Sein Wille scheint nicht Bildung zu sein, sondern Pressung, nicht Senkung, sondern Verbiegung, nicht Förderung, sondern Gewalttat. Sein Gott einer zu sein, der Knechte will. *Sein* Maß ist *das* Maß, und lebendiges Auge, scheint es, soll ausgerissen sein, damit der Blinde, geknickten Willens, an der Kette dem Einen Sehenden nachhinkt. In vermeintlicher Klarheit seiner selbst solche Wahnverblendung, das ist eine Gebrochenheit, die nicht tiefer zu denken, und die auch wesentlich von ganz andrer Art ist als die Goethes, wenn er eine jugendliche Welt der bildenden, ja auch der dichtenden Künstler in die falschen Maße seiner vermeintlich antikischen Kunstdogmen preßte. Denn dies war nur falsch, ein menschlicher Irrtum, der in seinen Folgen freilich beklagenswert war. Aber zwischen Goethe

hier und George da klafft der gewaltige Unterschied der Anmaßung höchsten Wissens und klarster Klarheit. Goethe maßte sich weder den Besitz der Einen Wahrheit an, noch das Recht der Nötigung fremden Lebenswillens. Die Brechung, Verbiegung, ja Ausmerzung des fremden und die Einsetzung des eigenen Willens statt seiner: das ist die Hybris, die Umnachtung, der Bruch.

Dennoch aber: was uns die Nacht der Verblendung um das verehrte Haupt mit Schaudern der Andacht und des erlaubten Mitleids erfüllt, das steigt aus dem Stromgürtel unendlicher Einsamkeit auf, die uns von dieser Insel trennt. Wie der Sphinx der Wüste thront er in Jahrtausende-Vereinsamung des wehenden Sandes, in sich vernehmend eher Wandel und ziehende Wirkung der Gestirne in den tonlosen Nächten als das Getümmel der Reisenden, die sich staunend um seine Tage drängen. Diese Öde um ihn her ist aber Freiwilligkeit, Selbstwahl, Verabschiedung aller äußeren Liebe für das Eins ist not! für das unverrückbare Einstellen des Magneten im Herzen auf den ewigen Nord.

Wenn wir, wie wir für Dante den Herakles fanden, für Stefan George nach einem Sinnbild suchen unter den Heroen der Vorwelt, so erscheint uns nur Tantalos. Ein Tantalos, der immerdar untrennbar Beides zugleich wäre: der Schatten im Hades, der sich zwischen Früchten über und Fluten unter ihm beschied zum Ertragen ewigen Hungerns und Dürstens, und der Verewigte, der oben zwischen den Seligen auf dem heiligen Berge sitzt, der Hebe von jenem Wein, Ganymedes von jenem Brote reicht, während zwischen Apollo und Pallas und ihm die Sprache des Himmels wie Flammen über ihre goldenen und seine blühenden Lippen läuft.

Aber es bleibt etwas Quälendes in dem Bild, und weil es nicht die Qual ist, was wir wollen, sondern der Stahl, den sie glühte, so wenden wir uns und suchen ein besseres, um zu schließen. Wir sehn da die großen Vier, die in seiner Gemeinschaft vor uns erschienen, und so fragen wir uns in ihrem Anblick: Was sind sie uns denn? Was Dante? Ein Monument. Was Hofmannsthal? Der Garten der Blumen, die von unserm Leiden duften. Was Hölderlin? Das Firmament unsrer Seele. Und was Goethe? Der Ätna über Sizilien, beladen mit Waldungen und Hängen, mit Weingärten und Kornfeldern, mit einem frohen Volke der Einigkeit beständigen Wirkens zu unermeßlicher Fruchtbarkeit, und mit Flammenarmen hinaufgreifend in die Bilder des Himmels. – Und es bedeutet kein Übersteigen solchen Vergleichs, der gar nicht zu übersteigen ist, sondern nur Übergang in eine andere Sphäre der Schau: wenn wir George sehen in dem dahinrollend sich selber umkreisenden Ball einer Erde, uralt, rissig und ungestüm, zerborsten und sprühend aus vielerlei Wunden, mit Stürmen umwickelt, aber gesegnet mit Länderei, mit Gärten und Hainen, Strömen und Seen, immer eine Hälfte erglühend zum ewigen Strahl, immer die andre hineingewandt in die eisige bleiche Nacht, wie sie rastlos und feuervoll ihre Bahn durch die Sphären vollendet.

ALBRECHT SCHAEFFER:

Lyrisches: AMATA, WANDEL DER LIEBE (vergriffen); ATTISCHE DÄMMERUNG, 2. Auflage; HEROISCHE FAHRT, 2. Auflage; DES MICHAEL SCHWERTLOS VATERLÄNDISCHE GEDICHTE; DIE SAALBORNER STANZEN (vergriffen).

*

Episches in Versen: DER GÖTTLICHE DULDER; DER RAUB DER PERSEFONE; GEVATTER TOD; PARZIVAL; DAS KLEINOD IM LOTOS.

*

Episches in Prosa: JOSEF MONTFORT, 8.–11. Tausend; GUDULA ODER DIE DAUER DES LEBENS, 7. bis 10. Tausend; ELLI ODER SIEBEN TREPPEN, 9. bis 12. Tausend; HELIANTH.

*

Übertragung: OSCAR WILDE: Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading, 21.–25. Tausend; R. L. STEVENSON: Zwei Erzählungen.

*

Dramatisches: DEMETRIUS, Tragödie (im Verlag von Ernst Rowohlt, Berlin).

*

Gemeinsam mit LUDWIG STRAUSS: Leukothea, ein Jahrbuch (im Verlag von Erwin Runge, Berlin-Lichterfelde).

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Printed in Great Britain

3/11/53

190/ Sge

LG.H
S2938d

581540
Schaeffer, Albrecht
Dichter und Dichtung, kritische Versuche.

DATE	NAME OF BORROWER
Je 16/54	Cat R, (H.W.)

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED